

ВАДИМ СКУРАТІВСЬКИЙ

**ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА
У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ
ПРОЦЕСАХ
XX СТОЛІТТЯ**

ГЕНЕЗА, СТРУКТУРА, ФУНКЦІЯ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ім. І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Вадим Скуратівський

**ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА
У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ
XX СТОЛІТТЯ**

Генеза. Структура. Функція

Частина I

Київ
КМЦ «Поезія»
1997

ББК 85.37

С46

Скуратівський В. Л.

С46 Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Гене́за. Структура. Функція: У 2-х чч. Ч. I -- К.: КМЦ «Поезія», 1997. -- 224 с.
ISBN 966-7116-21-2

У монографії досліджується структура, функція і походження екранної інформації у культурі Нового часу. Використовуючи великий історико-культурний матеріал, дані соціологічних, психологічних та ін. досліджень, автор малює ретроспективу становлення екранної інформації від початку ренесансного реалізму через появу фотографії до її «оживлення» в кіно-, ТВ- і відеоарині.

У монографії визначено конкретне місце екранної суми у новітній цивілізації, вказано на очевидну системність інформаційних засобів останньої, серед яких інформація екранна виконує свою особливу, унікальну функцію.

Нац. парламент
6-ка України

ББК 85.37+76.3

Рецензенти: О. Ф. Нечай, доктор мистецтвознавства
О. К. Шевченко, доктор філософських наук,
кінознавець

Науковий
редактор: О. С. Мусієнко, кандидат філософських наук,
кінознавець

Затверджено до друку
Вченою радою Київського
державного інституту
театрального мистецтва
ім. І. К. Карпенка-Карого

491000000-011

С _____ Без об'яв.

97

ISBN 966-7116-21-2

©Київський державний інститут
театрального мистецтва, 1997

©КМЦ «Поезія»

Дружині Ірині
з любов'ю і вдячністю

Вступ

1995-го року виповнилося сто років від дня появи кінематографа — технічного засобу комунікації, що його винахід за своїм абсолютним значенням дорівнює таким поворотним подіям в інтелектуальній історії людства, як поява у ній найфундаментальніших засобів людського спілкування — так званої «природної мови», а затим і тих чи тих способів її письмової фіксації.

Отож тепер столітня історія кінематографа та супровідних йому екранних мистецтв необхідно вимагає узагальнюючого наукового осмислення у так само необхідному контексті провідних соціокультурних сюжетів цього століття.

Відповідно до цього, тема репрезентованої роботи — екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст. (генеза, структура, функція). Дослідження уявляється актуальним з кількох точок зору.

У методологічному плані воно протистоїть емпіричному описовому підходу, який незрідка виявляє себе у кінознавчих працях, обтяжених схильністю до голого фактографізму;

українське кіно—ХХ традиційно розглядалося не стільки як самостійне національно-культурне утворення, скільки як невід'ємний компонент «радянського кіно» взагалі;

не доводиться говорити про те, що лише у деяких роботах — передусім у тих, що вийшли на Заході, — явища українського кіно розглядалися у контексті світового кінопроцесу, однак і в цих, зрештою, нечисленних випадках методологічно не було вироблено необхідних концептуальних моделей і відповідного аналітичного інструментарію,

що дозволило б розглядати українське і з тим світове кіно у глибинній історико-культурній ретроспективі;

згаданий методологічний дефект особливо очевидний у зв'язку з величезним значенням екранних мистецтв у системі сучасних інформаційних, естетичних і семіотичних процесів — значенням, яке ніким і не заперечувалося, але за умов жорсткого ідеологічного диктату було вимушено зміщене у бік виключно пропагандистський.

Тим більше необхідно вписати панорамне кінознавче дослідження у загальну структуру суміжних мистецтв і наукових дисциплін, які становлять домінуючі ознаки естетичної й аналітичної думки ХХ ст. Спадкоємність культури, так само як і її постійне оновлення, заново актуалізується у драматичних історичних контекстах-колізіях кінця ХХ ст. як протидія духовному, соціальному, політичному і культурному нігілізму, з одного боку, та квазіконсерватизму — з іншого.

Усім вищесказаним пояснюється актуальність теми й методології, на основі якої ця тема досліджується.

В основу роботи покладені фундаментальні за своїм характером концепції — як мистецтвознавчі, спеціально кінознавчі, так і загальноестетичні та культурологічні, — які було вироблено та засвоєно вітчизняною і зарубіжною науковою думкою (Україна — Захід — Росія).

Проте весь цей солідний масив наукової літератури, у якій висвітлюються численні окремі питання, підняті у цьому дослідженні, ще не дає системної багатоаспектної, позначеної автентичною історико-культурною переконливістю аргументації з приводу відповіді на запитання: що ж саме становить сутність самої назви роботи? У чому полягає специфіка цієї назви?

Отож, основна мета дослідження — розшифрувати, виявити «генезу, структуру, функцію» екранних мистецтв у їх взаємодії із соціокультурними процесами нашого століття.

Поставлена мета зумовила подальші завдання дослідження:

— віднайти місце екранних мистецтв серед інших суміжних видів вербальної та образної творчості у період феноменологічного самовизначення і «відокремлення» кіно, його відповідної емансипації саме як самостійного естетичного явища;

— вибудувати основні соціокультурні моделі екранних мистецтв ХХ ст.;

— проаналізувати причини виникнення, естетично-семіотичну своєрідність, соціальні і художні функції пізніших екранних мистецтв (ТВ, відео- та ін.).

Об'єктом дослідження є вся сума екранної культури — усі види екранних мистецтв біжучого століття (включаючи критичні та загальнотеоретичні кінознавчі матеріали, що їх супроводять).

Оскільки робота має широкий характер, до її складу увійшли дані суміжних наукових дисциплін, суміжних мистецтв, історичні документи та естетичні маніфести попередніх століть, що детермінували появу екранних мистецтв.

У центрі уваги в дослідженні перебувають генеральні, себто «стратегічні» процеси, тенденції і течії екранних мистецтв у їх історико-генетичному, структурно-типологічному і функціональному ракурсах. Необхідно підкреслити, що при всій навантаженості роботи фактичним матеріалом саме ці, так би мовити, моделі і парадигми екранних мистецтв як найменш осмислені і висвітлені стали семантичним ядром дослідження.

Робота спирається на системний, комплексний, багатоаспектний підхід до екранних мистецтв у їх синхронії і діахронії. При цьому здається, що поставлені у дослідженні проблеми можуть бути розв'язані тільки шляхом синтезу структурних, соціологічних та історико-культурологічних методів. Названі методи і використано у роботі.

У дослідженні вперше пропонується концепція екранних мистецтв як естетичного і соціологічного результату багатовікового семіотичного процесу, виявлені структурно-семантичні полюси, а разом з тим і почережні етапи цього процесу — «символізм» та «іконізм».

У зв'язку з цим виникнення, становлення і подальша еволюція світового кіно — західного, українського та ін. — постає як закономірна ланка новоєвропейського художнього і — ширше — соціокультурного процесу. Разом із тим саме на світовому історико-культурному тлі з цілковитою переконливістю проступає глибока національна органічність й укоріненість у національній ментальності всіх конкретних форм цього мистецтва, у тому числі навіть найбільш авангардних і «космополітичних». Таким чином, у роботі закладаються основи нової методології вивчення українського кіно як у його історичній ретроспективі, так і в сучасних проявах. Естетична самобутність кіномистецтва розглядається у синтезі наукових, технічних і художніх чинників, які сформувалися на попередніх етапах розвитку світової культури — а надто починаючи з Нового часу — і не лише підготували десь на початку ХХ ст. зовнішні умови, але й зумовили семіотичну невідворотність виникнення самого феномена кіно. Водночас виявлення паралелей між пластичними засобами і комунікативними функціями кіно та аналогічними структурами і функціями суміжних мистецтв дозволило сформулювати й описати якості й завдання самого кіномистецтва.

Ретроспективний історико-культурний погляд на кіно і побудова його соціокультурних моделей дали можливість створити певну перспективу загального розвитку екранних мистецтв від власне кінематографа до ТВ, відео і т. ін. Ця подальша еволюція екранних мистецтв пов'язується у роботі з інформаційними структурами новітніх мас-медіа.

Кінематограф постає як «дисплей», що на нього культура ХХ ст. виводить так звану «внутрішню мову», цю основу людського мислення. На відміну від літератури з її виключно словесними засобами кінематограф почав відтворювати іконічний потік свідомості у внутрішній мові, що надало йому особливої сугестивності, художньої глибини. А у звуковому кіно кінозображення остаточно перетворюється на зовнішню проекцію внутрішньої мови.

Виникає необхідність цілісної ретроспективи явища — появи внутрішньої мови на епістемологічному обрії Нового часу, а також виникнення відповідної проблеми у самій рефлексії про кіно з перших років його побутування до Ейзенштейна-теоретика, зосередженого чи не передусім на цій проблемі, до «авторського кіно» 50–60-х рр., у якому остання перетворилася на один із першопринципів естетики, ніби «навздогін» за інтуїціями і побудовами Ейзенштейна на початку 30-х, коли він уперше в історії кіно та культури взагалі оцінив абсолютне значення для неї внутрішньої мови, визначив основні контури її знаково-інформаційної структури (пор. помічену кінознавцями першої генерації спорідненість між кіно і міфом — Корній Чуковський, С. В. Шервінський, В. Ліндсей та ін., — що теж вело до розуміння спорідненості кіно з внутрішньою мовою та її естетичним дериватом — так званим «потокм свідомості»).

Ще 1914-го р. В. Матезіус, майбутній чеський соратник Р. О. Якобсона, констатував виникнення лінгвістичного інтересу до висловлювання, — інтересу, який вів до поняття внутрішньої мови. Зрештою, до психологічного і мовознавчого освоєння цього явища (психоаналіз, Ж. Піаже, Л. С. Виготський, М. М. Бахтін — В. М. Волошинов та ін.) це зробила тогочасна література, яка у «потопі свідомості» вгледіла «індивідуума, який говорить» (В. Матезіус).

Невипадково 1922 р. з'являється Джойсів «Улісс», ця «стенограма» підсвідомого (а власне, внутрішньої мови).

Ейзенштейн особливого значення надавав, у термінах тогочасної психології, «ейдетичі» — суто візуальному складнику внутрішньої мови, — поняття про яку було ретельно проінтерпретовано соратником і одностудцем режисера, видатним російським психологом О. Р. Лурія. Останній подавав ейдетизм як невід'ємну ознаку онтогенетичного становлення людини і відповідно як необхідний акомпанемент до становлення і розгортання внутрішньої мови. Ейзенштейн же затим дійшов висновку про виключну роль ейдетичної енергії людини для самого феномена кінематографа.

У тому ж напрямі було зосереджено зусилля інших видатних дослідників внутрішньої мови (О. С. Соколов, М. І. Жинкін).

Відповідні побудови цієї школи за своєю генезою походять ще від певних інтуїцій у літературі минулого століття з її напруженою «діалектикою душі» (М. Г. Чернишевський про поетику молодого Толстого), які продовжуються затим в експериментах Пруста і Джойса.

Зрештою, література такого типу необхідно або зупинялась перед труднощами ретрансляції іконічного потоку у свої знаки, або перебувала тут певними семіотичними паліативами (пор. нескінченну гру авангарду шрифтом та пунктуацією). Відтак поряд із суто літературними проєкціями внутрішньої мови з'явилася і кінематографічна техніка — як «органопроекція» тієї ж таки внутрішньої мови і водночас як спосіб входження у її структурні закони.

В основі останніх лежить поєднання звукової мови і зображення, інтенсивне, за словами М. І. Жинкіна, «перекодування» мовної і предметної навколишньої дійсності, сприйнятої індивідом.

У докінематографічну добу споглядання цих «трагічно невидимих» (Л. Беккер) психічних процесів уможлилював єдино — сон. Звідси йде багатотомне «зібрання» сновидінь у світовій культурі: від міфопоетичної давнини через романтичну та реалістичну прозу до сюрреалізму і «психоделічних» напрямів сучасного авангарду.

Кінематограф цей процес, нарешті, ніби озовнішнює. Серед іншого, він теж створює грандіозне зібрання кіно-снів: від наївних мельєсівських до рафінованих — у фільмах Фелліні, Бергмана та особливо Андрія Тарковського (пор. також значення галюцинації для виникнення і становлення кіно).

Перші — літературні, загальнофілософські та ін. — рефлексії на кіно, містична аура, що нею тогочасна суспільна свідомість його наділяє, і стали основою кінознавства для першої генерації дослідників (див. російсько-символістські інтерпретації кіно — Андрій Бєлий, О. О. Блок, Л. М. Андре-

єв, — а також передкінематографічні та власне кінематографічні інтуїції символізму французького — від фото- і фоновинахідництва Ш. Кро аж до вельми розвинутих кіноалюзій А. Мальро, друга і соратника Ейзенштейна, одного із патронів французького авангарду з його незліченними пізньосимволістськими ремінісценціями).

При цьому виникає дзеркально-обернена симетрія літератури і «дозвукового» кіно. Кіно витворило «безліч символів» (А. Базен), які мали замістити відсутність звуку. Література так само виробила особливу семіотичну систему, яка «означала» в умовах писано-друкованого слова то зафіксоване усне мовлення, то взагалі будь-яке акустичне явище.

Звукова революція у кіно абсолютно змінила його естетичні якості й орієнтації. Людина відтак постає на екрані у жанрі «звукового портрета», — жанрі, перед тим освоєному саме літературою (див., зокрема, відповідні епізоди роману А. Мальро «Доля людська», що його мав намір екранізувати Ейзенштейн). Якщо кіно 20-х рр. було переважно орієнтоване на відображення передусім образу масової людини у масових (зокрема, революційних) процесах, то затим було зроблено спробу естетичної емансипації від позаособистісного кіностилю попереднього, першого пореволюційного десятиріччя, емансипації почасти саме на основі звуку з його багатючими можливостями персоналістського портретування: відповідні спроби у радянському кіно — від Ейзенштейна (зокрема, в його грандіозних проєктах екранізації «Американської трагедії» і згаданої «Доля людської») до А. Роома з його «Суворим юнаком», — і подальший, неуникний за тогочасних умов, крах цієї спроби.

Граничне узагальнення історій всієї кінематографічної спадщини нашого століття — від перших лям'єрівських «палеофільмів» до останніх спалахів так званого «авторського кіно» останнього десятиріччя — подається на основі виявлення найважливіших універсалій цієї історії у її щонайтіснішому зв'язку з історією позакінематографічною, загальною.

Історія кіно як окрема наукова дисципліна інституалізується десь на зламі 20–30-х рр. Відтак у різних країнах було створено ті чи інші його фундаментальні курси. Не дублюючи їх і водночас враховуючи їх фактичний склад та методологічно-світоглядний напрям, дослідник ставить тут зовсім інше завдання, спрямовуючи зусилля на віднайдення ніби вже найбільш «знаменникових» характеристик кінематографічного процесу—ХХ.

Зважаючи на посилений ступінь «індуктивності» таких спостережень, їх розміщено у відповідності з реальною ієрархією соціокультурних процесів ХХ століття — від процесів, які мають виразно планетарний характер, до національних кіноуніверсалій, вибудованих на значеннях, основоположних для тієї чи іншої національної культури.

Саме виникнення кінематографа пов'язується з таким наскрізним сюжетом світової культури кінця минулого століття, як її специфічна «танатофобія» з усією сумою світоглядних засобів до її подолання, що своє найглибше узагальнення знайшло у концепції видатного філософа Миколи Федорова. Тут простежено чи не всю систему зв'язків — як безпосередніх, так і опосередкованих — раннього кінематографа з феноменом згаданої «танатофобії» і з федоровською доктриною (серед іншого, виявлено федоровські ремінісценції у спадщині Ейзенштейна та Маяковського-кінематографіста).

Виникнення кінематографа пов'язується і з іншим важливим сюжетом тогочасної культури — із соціокультурними парадоксами присутності у ній так званого «товарного фетишизму» (К. Маркс), який обов'язково асистує цивілізації того типу, зумовлюючи її специфічну абстрактність, ніби «зорову глухоту» (зокрема, особливу «сліпоту» вікторіанства).

Продовжуючи певні інтуїції Пазоліні-кінознавця, теоретична спадщина якого обертається передусім довкола категорії «товарного фетишизму», можна віднайти основні типологічні риси тієї «глухоти» й «сліпоти» і осмислити виникнення кінематографа як закономірну семіотичну альтер-

нативу чи не патологічній абстрактності цивілізації схилку минулого століття, його надзвичайній «невізуальності». Кінематограф постав саме як особливий семіотичний засіб проти цієї абстрактності і «невізуальності». Виникла свого роду знакова гребля проти них — «фотоскоп», «вітаскоп», «біоскоп», «тахіскоп», «стробоскоп», «кінетоскоп», «оптичний театр», «паноптикон», «хронофотограф», «плеограф», «аніматограф», «спіробограф», «кінетограф», «синематограф», нарешті, кінематограф (термінологічна фаланга до-вкола раннього кіно — як філологічний синдром зусиль, спрямованих проти «літературності» вікторіанської доби і тогочасного «товарного фетишизму», який безпосередньо-чуттєво систематично заміщав його специфічними семіотичними сурогатами).

Філософська і літературна полеміка з тими сурогатами характерно завершилася виникненням кінематографа як уже технологічного її трансформу,

Конкретна історія кінематографа подається у вигляді згаданих кіноуніверсалій тих чи тих провідних національних культур.

У французькому кіно поряд з «тенденцією Люм'єрів», орієнтованою на відтворення довколишньої фізичної дійсності (зокрема, людської реальності), майже водночас з'являється альтернативна їй «тенденція Мельєса», яка активно-монтажно перетворює цю дійсність. «Дозвукове» і затим почасти звукове французьке кіно — це, сказати б, естетичне змагання тих тенденцій.

Німецький кінематограф — синтез «неоромантизму» та експресіонізму, цих естетичних наслідків німецького романтизму, тобто однієї із найважливіших сторінок у всій книзі національної культури Нового часу. Так і започатковується найсуттєвіший репертуар романтичних парафразів тогочасного німецького кіно — з ознакою необхідного омасовлення, а то й просто вульгаризації колись глибокодумних мотивів німецького романтизму (фільми Мурнау, Ф. Ланга, Х. Галена, К. Безе, Р. Віне, Дж. Мая, А. Фанка та ін.).

Шведське кіно постає немов грандіозна екранізація скандинавської літератури минулого століття (передусім роману і драми), літератури, коріння якої сягають насамперед в епос та інші фольклорні форми.

Зрештою, йдеться не лише про власне екранізації: шведське кіно тоді з надзвичайною енергією відтворює загальну систему цінностей національної культури, у першу чергу її протестантський пафос, постійне «кіркегорівське» намагання залишити індивіда наодинці з глибинами його совісті (кіно В. Шестрема, М. Стіллера, Г. Муландера, Я. Бергмана та ін.).

Кіно США в особі Д. В. Гриффіта постає як екранний підсумок попередньої англосаксонської літературної традиції.

Це кіно виникає на ґрунті Біблії, яка, власне, і заклала духовний фундамент тамтешньої цивілізації, а також на ґрунті конфлікту між суворою протестантською етикою і «поганським» індивідуалізмом. Екранні трансформи, передусім гриффітовські, які виникли на цих засадах, і стали підґрунтям кіно США, аж до самої техніки паралельного монтажу у ньому.

Системологічна версія історії дореволюційного російського кіно: жанри, що у них переважає фольклорна інерція — аж до прямих екранізацій народних пісень і «міських романсів»; а також жанри, що перетворюють елітарну культуру, зокрема, класичну спадщину XIX ст. і т. п. (фільми В. Гончарова, В. Гардіна, Я. Протазанова).

Феномен українського кіно постає як підсумкове екранне перетворення трьох періодів національної культури (Бароко XVII—XVIII ст., народництво XIX ст. і, нарешті, доба від становлення генерації Лесі Українки та М. Міхновського до її пізнішої катастрофи, а також катастрофи всієї генерації М. Хвильового). Явище кінематографа Олександра Довженка і супровідних йому тенденцій українського кіно розгортається у напрямі послідовного екранного трансформу всіх цих вузлових періодів національної традиції.

Відповідно до мети роботи запропоновано базисні соціокультурні моделі екранних мистецтв XX ст.: національ-

ні моделі звукового кіно; голлівудська модель; тоталітарні моделі кінематографа — німецька і радянська; повоєнне авторське кіно; національні ж моделі кіно у країнах «третього світу».

Сьогодні стає очевидністю стрімке розширення естетики і самої соціології голлівудського кіно аж до крайніх меж сучасної планетарної кінокультури — у зв'язку з основними етапами нині такого активного «культурного імперіалізму» США (К. Шейсон).

Кіно тоталітарне постає як ідеологічно похідне від тоталітарних політичних структур, від «держави надзвичайного стану» (К. Шмітт), такої її абсолютної ознаки, як «тотальна мобілізація» (термін Е. Юнгера). Генеза і морфологія двох провідних його моделей — радянської і німецької — розгортається у напрямі масового ідеологічного впливу «найважливішого із мистецтв», а зтім у бік неухильної ерозії радянської моделі — під різнонаправленими впливами кіно голлівудського і кіно авторського.

Кіно «третього світу» — належить до ідеологічного виробництва у тих країнах Азії, Африки й Латинської Америки, які, століттями перебували у політичній та економічній залежності від Європи і лише по Другій світовій війні політично емансипувалися. Кіно у «третьому світі» поєднує нову технологію з екранним перетворенням традиційних місцевих ідеологій (особливо кіно індійське, арабське та далекосхідне).

Авторське кіно досліджується передусім у плані становлення того кіноматеріалу, що пізніше й отримав таку назву. Сам термін «авторське кіно» з'явився в оточенні французького кінознавця Андре Базена. Термін містить рефлекс на новоевропейське уявлення про автора як абсолютного суб'єкта-господаря художнього процесу.

Найважливіші тенденції у загальному ландшафті авторського кіно 50–60-х рр. (доба його розквіту) — напружені персоналістські пошуки на західному екрані, з одного боку, і безушинні конфлікти кіно такого типу з кіно тоталітарним на Сході Європи — з іншого. Така мініатюра історії

авторського кіно є ніби методологічним проектом до написання фундаментальнішої його історії у прийдешності, історії, вибудованої саме на конфлікті між тенденцією до екранного знеособлення і екранним же опором цьому знеособленню. В основі цього проекту – саме явище безперестанного протистояння у світовому кінопроцесі кіно імперсонального і кіно авторського.

Генезу, структуру і функції посткінематографічних екранних мистецтв (передусім телебачення) охарактеризовано у контексті сучасних соціокультурних процесів. Генеза нових екранних засобів цивілізації виходить далеко за їх безпосередні хронологічно-технологічні межі. Телебачення з цього погляду постає як кінцевий результат кількостолітнього знаково-комунікативного процесу, пов'язаного із намаганням Нового часу показати те чи те зображення не лише в усій унікальності його творення, а й у репродуктивному вимірі – аж до масових тиражів.

Загальна ретроспектива цього процесу розгортається у напрямі від перших ренесансних гравюр (передусім офорту) і далі, через техніки ксилографії, літографії і, нарешті, фотографії та кінозображення до телебачення як особливо-технологічно-семіотичного завершення його. Очевидний ніби метатехнологічний характер останнього, його глибока історично-соціологічна зумовленість тими чи тими загальнокультурними чинниками Нового часу. Феномен ТВ входить у соціокультурні структури нашого століття не тільки як похідне від інженерної ініціативи (Розгін–Зворикін–Гравовський), але й також як вершинне зусилля новоєвропейської репродукції, як наслідок кількостолітніх устремлінь до тиражування зображення. Має бути висвітлена вся система зв'язків останнього з найфундаментальнішими ознаками сучасної індустріальної цивілізації – у плані «формальної раціональності» (М. Вебер), – що у ній тиражування (серед іншого, у вигляді ТВ) постає як одна із її найсуттєвіших характеристик. Тиражування – необхідний продукт саме «формальної раціональності» Нового часу, його «кількісних» (Т. Адорно) інтенцій.

У добу «формальної раціональності» вкрай складна, а подеколи і трагічна діалектика «унікального» й «масового» у феномені ТВ набуває особливої напруги, яка донедавна була об'єктом уважного і перенасиченого песимізмом аналізу з боку західної ліворадикальної думки.

Разом із тим у формах тиражування, зокрема, візуально-екранного, можна віднайти і більш оптимістичні обертони. Адже весь космос сучасного «перепродукування» можна виглумачити не лише як грандіозну соціальну інтригу «формальної раціональності», а й як необхідний семіотично-інформаційний опір ентропії – неunikному убуттю інформації зі світу (див. комплекс ідей, висловлених Вяч. Вс. Івановим на зламі 60–70-х рр.).

Естетика ТВ тієї його орієнтації, що була започаткована Росселліні-телережиссером з метою навчити глядача автентичним моделям соціальної поведінки, – похідне від такого опору. У великому «ноосферному» часі подібне телевізійне кіно, що «тиражувалося» «телерепродуктором» чи не у кожному західноєвропейському домі, постає саме як педагогічно-моралістично-магічне «закляття» історії, її можливих катастрофічних поворотів.

Великий католицький мислитель Миколай Кузанський колись негайно зацікавився книгодруком як семіотично-інформаційним засобом до досягнення повсюдної світоглядної рівноваги. У ХХ столітті, вже в електронну добу тиражування, католик Росселліні розглядає ТВ у той же спосіб (пор. телевізійне кіно католика ж Ренато Кастеллані).

Телевізійне ж кіно нижчого класу, яке, власне, і викликало жорстку ліворадикальну критику ТВ як такого, при всій своїй художній елементарності перебуває у тому ж онтологічно-інформаційному полі. Так, телепримітив (скажімо, як північно-, так і південноамериканський), у якому колізії злочину і кари сентиментально полегшуються, теж переймається проблемою протистояння ентропії, перетворюючи глибинну онтологічну семантику тиражування як боріння зі смертю на семантику у власному розумінні – на свою топіку й сюжетику, цілком зосереджену на стратегії

і тактиці героєвих еволюцій у бік від катастрофи, від його особистої есхатології.

Особливе місце у цій топії посідає проблема унікальної здатності ТВ надзвичайно інтенсивно відображати теперішній час (сказати б, «інтенсивний теперішній»). Така його якість розгортається у напрямі, заданому передсмертними інтуїціями Ейзенштейна щодо саме цих можливостей ТВ, у напрямі часової філософії Тарковського-теоретика, неореалістичного та іншого кінематографічного пафосу екранної фіксації самоцінного і самодостатнього життєвого потоку, ще не проінтерпретованого якоюсь апріорною його доктриною.

У зв'язку з цим особливого значення набувають ті найновітніші технологічні корективи, які електронна цивілізація з такою інтенсивністю вносить нині в екранний вжиток сучасного людства (у термінах А. Дж. Тойнбі, «етеризація» — тобто мініатюризація — комунікативної техніки, її ніби «приватизація» у зв'язку з появою відео, радикальна ж зміна екранної естетики в останньому і т. п.).

Наприкінці століття екранні мистецтва набувають технологічно рішуче нової своєї якості, що робить їх гадану прийдешність—XXI стільки ж суттєвною, скільки ж загадковою.

Більшість положень роботи, їх методологічне й фактологічне обґрунтування, систему відповідної аргументації було викладено у дослідженні монографічного характеру «Екранна інформація у соціокультурних процесах XX століття» (Чч. 1—2. К., 1994), у збірці культурологічних, мистецтво- та літературознавчих праць «Історія і культура» (К., 1996) і в близько 50 наукових статтях, видрукованих в українських та зарубіжних виданнях.

Положення роботи було оприлюднено на міжнародних конференціях із загальної історії та теорії кіно і культури («Міжнаціональні культурні зв'язки», Піцунда, 1984 р.; «Світове кіно на порозі тисячоліття», Москва, 1995 р.), а також на міжнародних конференціях, присвячених кінематографу Олександра Довженка (Київ, 1989 та 1994 рр.), Сергія Пара-

джанова (Київ, 1994 р.), Данила Демуцького (Київ, 1993 р.), на міжнародних семінарах з поточних проблем українського кіно (Київ, 1995 р.) та проблем авторства у кіно (Київ, 1995 р.), на міжнародних симпозіумах з питань загальної теорії культури (Москва, 1992 та 1995 рр.).

На основі результатів дослідження автором було прочитано спецкурси в університетах США (Урбана-Шампейн, 1994 р.) та Швейцарії (Женева, 1995 р.).

Окрім того, положення цієї розвідки проходили багаторічну апробацію у лекційних курсах та спецкурсах.

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

*Мистецтво ніби давалося у руки,
але все ж таки було малозрозумі-
лим. Воно демонструвало ніби нові
естетичні закони, закони руху, не-
залежні від слів. Це вимагало осмис-
лення. Треба було зрозуміти закони
побудови простору у людській пси-
хці.*

Віктор Шкловський

*От сырой простыни говорящая, --
Знать, нашелся на рыб звукоспас --
Надвигалась картина звучащая
На меня, и на всех, и на вас...*

Осип Мандельштам

Наприкінці 60-х — на початку 70-х років нашого століття екранні мистецтва, як уже було сказано вище, влаштовують свого роду ретроспективу кінозображення, а з ним і зображення взагалі, аж до його первісних першовитоків, — влаштовують у вигляді кільканадцяти згаданих фільмів, що постають ніби саморефлексією кіно над своїм знаковим «плюсквамперфектом» і подальшим семіотичним рухом культури, рухом саме у напрямі кіно.

Отож, десь чи не водночас з появою «Дикої дитини» Трюффо кінознавець підкреслено семіотичної орієнтації Сол Ворт разом із Джоном Адером розпочав свій сенсаційний експеримент з групою індіанців навахо, підлітків-негрів і т. п. маргіналів індустріальної цивілізації, що в їх свідомості збереглися певні релікти «дикунського мислення» (вживаємо цей вираз слідом за Клодом Леві-Строссом, без оцінного моменту¹), яких Ворт навчав... кінематографії. У 1972 р. з'явилася книга Ворта і Адера «Очима навахо. Дослідження з кінематографічної комунікації й антропології»², в якій розповідалося про протікання експерименту і затим аналізувалися фільми, зняті навахо.

Залишаючи поза увагою надзвичайно цікаві висновки авторів, пов'язані з цими фільмами, водночас звернімо увагу лише на один, вельми важливий — «у фільмах індіанців племені навахо переважає показ переміщень, а не дій, не подій»³, а також на очевидну соціокультурну глибину самого евристичного жесту дослідників, які здогадалися безпосередньо зіткнутися у своєму оригінальному «гносеологічному

монтажі» новітній засіб людської комунікації з її архаїчним першопочатком, зі свідомістю «диких дітей» у всій її своєрідності.

Навахо — етнічна гілка індіанців, що належать до мовної сім'ї атапасків, або дене (штати Нью-Мехіко й Аризона), — довго і стійко зберігали у нових історичних умовах родовий устрій (з виразними рисами матріархату) і відповідним чином зберегли у своїй свідомості багато реліктів первісного мислення, що їх лінгвістично віддзеркалює мова навахо (відсутність прикметника і категорії числа, так звана «четверта особа» — та, що психологічно дистанційована від того, хто говорить, аж до версій дієслова, залежних від просторової ситуації суб'єкта⁴). Зрозуміло, що проєкція — чи, принаймні, спроби її здійснити — такого мислення у фільмах навахо — надивовижу оригінальна дослідницька репліка до історії та поетики кіно, самого народження кінозображення.

Але найголовніше тут — сама постановка експерименту, що пов'язує архаїку з кінематографом.

Річ у тім, що вже давньою традицією світового кінознавства стали безупинні порівняння, паралелі та аналогії його очевидної синтетичності (поєднання зображення зі словом і музикою — і взагалі семіотичний парад у кінокадрі всіх знакових знарядь людини аж до символіки кольорів, танцю, міміки і кінесики, всього діапазону звукової культури людини — аж до мистецтва шумового оформлення і т. п.) з первісним синкретизмом, знаковою недиференційованістю архаїчного мистецтва, що спогад про неї супроводжує людську художню культуру («хорея» в Греції, «сангіта» в Індії, «юе» в Китаї).

Інтуїція такої єдності затим у добу Просвітництва, починаючи з трактату Джона Брауна «Розправа про поезію та музику, їх становлення, злиття і могуття, а також про їх розвиток, поділ і псування» (який характерним чином був створений майже синхронно — 1763 р. — з Лессинговим «Лаокооном»!) і далі через продовження цієї інтуїції у добу романтизму, через оперну реформу Вагнера — грандіозну

естетичну утопію, яка мала поновити ту єдність, зрештою, стає доволі розробленою науковою парадигмою художнього минулого людства завдяки багаторічним зусиллям академіка О. М. Веселовського, під самий кінець минулого століття підсумованим у його «Трьох розділах історичної поетики» (1899).

У перших десятиріччях нашого століття синкретизм нагадував про себе то у церковних відправах (зокрема, православних)⁵, то у розмаїтих авангардистських спробах вслід за Вагнером естетично поєднати усю семіотичну суму культури, що, зрозуміло, також сприяло різного роду «синкретичним» ремінісценціям та алюзіям навколо кінематографа (особливо з появою у ньому кольорів і звуку).

Ще на самому початку вітчизняного кінопроцесу Корній Чуковський з його абсолютним слухом на структуру і функцію будь-якого художнього явища (особливо масового) назвав кінематограф «міським епосом» (зрештою, естетично оцінюючи його вельми неохважно)⁶. Одразу ж після революції, в атмосфері остаточного «повстання мас», С. В. Шервінський, досвідчений філолог-класик, уперше уточнив типологічні паралелі між кіно і епосом⁷. У 900-х роках чеський філолог-компаративіст Вацлав Тілле зацікавився саме епічною «тривалістю» кіно, яку він, у дусі часу, тлумачив у бергсонівських категоріях.

Зрозуміло, що «епос» тут означає фактично «міф», цю світоглядну опору давньої синкретичної конструкції, яка цей міф «озвучувала» у слові поетичному і прозаїчному, у музиці, зокрема у співі, «означувала» у пантомімі, міміці, кінесиці і взагалі моториці людського тіла, зокрема у танці (пригадаємо хоча б Сартрове славнозвісне — з його апології негритуду: «Негр думає танцюючи»).

Відтак релікти «міфологічного» з надзвичайною легкістю віднаходилися у кіно — від його сюжетного репертуару (справді наскрізь пройнятого «міфом» і його нащадком-казкою) до самої світоглядної структури кіносеансу (як необхідного ритуалу до актуалізації цього міфу) і, нарешті, структури самого зображення.

Хоча сучасник вважав, що «кінематограф убиває чудо»⁸, а чудо є найнеобхіднішим психологічним акомпанементом до міфологізованого мислення, пізніший дослідник справедливо вважає не випадковим появу «кінопримітивів» (термін Кирила Розлогова), що «ілюстрували російський фольклор» — цей екранний відгомін міфу⁹.

Пізніше Нея Зоркая вельми переконливо описала саме репертуар міфологізованих мотивів дореволюційної кінематографічної сюжетики, послугуючись класичною працею В. Я. Проппа про міфологію чарівної казки, де вперше подано було схеми основних функцій казкових сюжетів, їх ролі у тексті (пор. ідею «функціонально єдиного цілого», висунуту о. Павлом Флоренським незадовго до появи цієї праці¹⁰).

У США поет В. Ліндсей у книзі «Мистецтво рухомих зображень» (власне, «Мистецтво кіно») (1915) у специфічній тамтешній і тогочасній ситуації масової кінорецепції оголосив кінематограф новим, просторовим за своїм семіотичним характером «міфом», «колективним сновидінням» глядацької зали, яка таким чином необхідно повертається до «втраченого часу» колективного ж «первісного мислення»¹¹.

У зв'язку з таким уявленням про рецепцію кінотвору уточнюється й уявлення про його структуру як свого роду ревербератора епосу і міфу — фольклорист П. Богатирьов співчутливо цитує слова Фр. Штибіца про неможливість на сцені «показати глядачеві всі елементи, що з них складається драматична дія, як це можливо, наприклад, в епосі або у кінематографі»¹².

Нарешті, зупиняючись на одній із монтажних фраз «Потьомкіна», Ейзенштейн зокрема писав: «У першому плані звичайна композиційна варіація: парна кількість облич змінюється непарною. Два на три. Це «золоте правило» зміни мізансцен має під собою традиції, що виходять ще з італійської «comedia dell'arte»¹³.

«Комедія дель арте» — це у певному розумінні відгомін саме синкретичного дійства. Принаймні, вона зберегла ті чи ті його характеристики. Так, ще Веселовський звернув увагу на те, що «два на три» — «улюблене народне число»¹⁴.

Пригадаємо, що ці числа неодноразово варіюються у різного роду жанрах масового кінематографа (аж до популярної радянської кінокомедії «2+3»). З архаїчною ж числовою символікою пов'язана і навидовижу часта поява кіноситуацій, позначених числом 7 («Сім наречених для семи братів», «Сім днів у травні», «Сім самураїв» і, відповідно, «Чудова сімка» тощо), — зв'язок останніх з фольклором і епосом загальновідомий.

Цей числовий кіноекскурс заводять пас не стільки в ті ірраціональні хащі, де мерехтять тіні юнгіанських архетипів, скільки у проблему не так осмислену, як поставлену, — появу в різних давніх традиціях ніби однорідних «числових образів», обов'язкове чергування у них чисел парних і непарних¹⁵.

Сучасна наука давно вже тлумачить дитячу свідомість як «метонімію» міфологічної. «Міфологічному світу» ж, пишуть сучасні дослідники, «притаманне специфічне міфологічне розуміння простору: він уявляється не у вигляді ознаковленого континуума, а як сукупність окремих об'єктів, що носять власні імена»¹⁶. У зв'язку з цими уявленнями про власне ім'я як міф і з іншими характеристиками міфологічної свідомості вони так пишуть про дитячі розповіді: «Доходячи до місця, де дорослий вжив би дієслово, дитина може перейти на паралінгвістичне зображення дії, що супроводжується окличною словотворчістю. Можна вважати це саме специфічною для дитячої мови формою оповіді. Найбільш близькою моделлю дитячого оповідання був би штучно скомпонований текст, що в ньому називання предметів здійснювалося б за допомогою власних імен, а описання дій — засобами вмонтованих кінокадрів»¹⁷.

Отож, перед нами — ще одна аналогія між кінозображенням і «синкретичним мистецтвом» минулого, адже, серед іншого, наведений «тип оповіді можна спостерігати і в ритуальному танці»¹⁸ — цьому очевидному релікті такого мистецтва.

Дослідники, зазначаючи, «що хоч іконічні знаки якоюсь мірою ближчі до міфологічних текстів, вони, як і знаки

умовного типу, є фактами принципово іншої свідомості»¹⁹, тут, на жаль, проходять повз іншу очевидну спорідненість семіотичної архаїки і нових — чи навіть новітніх — інформаційно-знакових знарядь: власне ім'я — топонім чи антропонім — як невід'ємний складник «міфологічного світу» у сучасній цивілізації комунікативно перегукується з фотографією, цим «найбільш повним прикладом іконізму», та кінокадром, що постають ніби «візуальними власними іменами» зафіксованої ними якоїсь «географічної» чи антропологічної «унікальності».

Таким чином, ніби загальним місцем сучасної теорії культури стає пряма чи опосередкована аналогія між, сказати б, «світом навахо» і фільмом, між «синкретичним мистецтвом» і кінозображенням, а затим і спроби виявити генетичну залежність між ними.

Починаючи зі згаданої репліки Корнія Чуковського про кіно як «міський епос» і далі — від згаданої книги іншого письменника, поета В. Ліндсея, через нескінченні варіації цієї ідеї у кінознавстві 20-х років (Т. Ремзі у США, Е. Фор і М. Жуе у Франції, С. В. Блем у Німеччині та ін.), через патетичні гіперболи Абея Ганса про кіно як нову церкву — «церкву світла, літургію майбутнього» — аж до повоєнної епохи з її необхідно вже доволі песимістичною інтонацією щодо «соборності» цієї нібито «церкви» (у зв'язку із загальною кризою «псевдоколективностей» нашого століття), але ж і з розумінням беззаперечного для цього століття феномена кіно як «найважливішого», тобто найбільш масового з усіх його мистецтв, — продовжується в різних жанрах, від фейлетонно-публіцистичних творів до академічних монографій, ототожнення первісного «синкретизму» і «найпізнішого» з мистецтв.

При всій ґрунтовності, спостережливості і спорадичній оригінальності відповідних досліджень кінознавство дивним чином ніколи не відповідало на запитання, які ж семіотично-психологічні механізми забезпечували цю справді очевидну схожість. В основі такого ототожнення було покладено просту констатацію, а також очевидну ностальгію

за синтетичним мистецтвом, що веде свій родовід, певно, від естетичної утопії Вагнера.

У середині 30-х років з'явилась ніби підсумкова для цього напрямку праця І. І. Йоффе «Синтетичне вивчення мистецтв і звукове кіно»²⁰. Сучасний автор скептично характеризує «кіноцентризм», покладений в основу фундаментального дослідження сьогодні несправедливо призабутого, але цікавого ленінградського мистецтвознавця: «Подібно тому, як уся історія людського суспільства була лише передісторією суспільства соціалістичного, так і всі раніше невідомі мистецтва були, — згідно з І. І. Йоффе, — підготовкою нового «діалектично-матеріалістичного мислення», яке отримує свій найбільш адекватний вираз у мистецтві звукового кіно. Якщо прийняти таку теорію, то довелось би на сучасному етапі розглядати всі мистецтва, крім кіно, як пережиткові форми художньої культури»²¹.

Йоффе, знавець і поцінувач усіх можливих форм художньої синтетичності — від давньоруського монументалізму до європейської опери, — йшов, отже, шляхами двох великих утопій — політичної й естетичної, що на їх типологічну близькість звернув увагу ще Олександр Блок — у розпалі своїх тяж утопічних надій доби «Дванадцяти», саме у зв'язку з трактом Вагнера «Мистецтво і революція»: «Творіння Вагнера, що з'явилося у 1849 році, пов'язане з «Комуністичним маніфестом» Маркса і Енгельса, який з'явився за рік до нього»²².

Справді, у великому часі нової історії обидва її устремління — цілковите розвідчуження родової сутності людини (Маркс) і художня мобілізація усіх родових ресурсів і засобів мистецтва у Вагнера — безперечно, не тільки паралельні, а й взаємопроникні. Невипадково Вячеслав Іванов, один із вождів російського символізму, якому патрунував саме Вагнер, якось так сказав, за свідченням Мандельштама, комуністичному вождеві Л. Б. Каменєву: «Адже я теж завжди був за соборність»²³.

І. І. Йоффе належав саме до тієї генерації російської інтелігенції, і «найважливіше із мистецтв» для нього було передусім знаряддям такої «соборності» — почасти симво-

лістсько-вагнерівської, почасти комуністичної, а вже потім предметом спеціального мистецтвознавчого аналізу.

Відповідно, під таким і подібним кутом зору на кінематограф, попри всю свою згадану «кіноцентричність», не можна було відповісти на згадане ж запитання: чому й звідки в добу, коли архаїчна обрядовість загалом агонізувала і просто зникала (тиняновська учениця, літературознавець Лідія Гінзбург говорила: «Ми живемо в епоху взагалі-то ритуальну»), раптом з'явився семіотичний відповідник первісному синкретизмові? Упродовж цього століття кінознавство на це запитання відповідало ніби тавтологією: відповідник цей з'явився тому, що з'явилося... кіно; або принаймні тому, що в ситуації атомізованої міської цивілізації мала з'явитися художня противага цій атомізації, новий синкретизм.

Спробуємо ж відповісти на це запитання трохи по-іншому — метафорично кажучи, не шляхом пояснення структури фільму через світогляд індіанців навахо, а у спробі віднайти реальний семіотично-психологічний знаменник і давнього синкретичного дійства, і новітнього кінематографічного.

Розпочнемо з того, що «з початку століття триває суперечка між тими вченими, які бачили у кіно модель нашого сприйняття світу, і тими, які заперечували цю аналогію»²⁴ — емблематично кажучи, між Анрі Бергсоном, що для нього кінематограф — лише сколок з онтологічно обмеженого, понятійно-«апаратного» часу сучасного інтелекту, і Бертраном Расселом, який вважав кінематограф «прегарною» метафорою нашої свідомості у всій її надзвичайній рухливості.

Проте продовжимо тему кінематографа не як переконливої чи непереконливої моделі людської свідомості і відповідно неправоти Рассела чи неправоти Бергсона (власне, для них обох кінематограф тут — всього-на-всього метафора), а у зв'язку з тим, що він одразу ж після свого виникнення — і зовсім неметафорично, дуже конкретно — сигналізував про одну вельми важливу, може, навіть фундаментальну характеристику цієї свідомості.

Йдеться про так звану внутрішню мову в ній — той особливий комунікативний процес у її глибинах, що в умо-

вах безприкладного інтелектуального спалаху кінця минулого століття був чи не водночас відкритий тогочасною наукою і майже одразу ж був освоєний тодішнім красним письменством.

У книзі Петера Альтенберга героїня «думала», «але вона думала про все це набагато простіше, зворушливіше. Власне, вона взагалі не думала про це, вона тільки відчувала»²⁵. Письменник на очах у читача туг намагається саме освоїти особливу психічну матерію, що її тоді вже почали називати внутрішньою мовою, вдаючись до різних, зокрема, позасловесних засобів — «психологічні переживання іноді виражені не словами, а знаками — окликами, питаннями, тире тощо»²⁶. По суті, перед нами ніби дебют так званого «потoku свідомості» у західній літературі — другий після книги Е. Дюжардена «Лаврові дерева зрубано» (1887) (у російській літературі свою внутрішню мову ще раніше спробував ніби застенографувати Лев Толстой в «Історії вчорашнього дня»; трохи пізніше київський психіатр Іван Сікорський заговорить про «експресивну стенографію» у глибинах індивідуальної свідомості — немов термінологічна чернетка до поняття внутрішньої мови).

Очевидно, тогочасний інтерес до внутрішньої мови був пов'язаний з високою культурою індивідуалізму кінця століття, його очевидною персоналістською напругою. Десь перед самим виходом у світ книги Дюжардена з'являються перші доволі глибокі психологічні дослідження теми, аж до фіксації передсмертного марення як найбільш трагічного «озовніщення» внутрішньої мови. Тоді ж поступово зникає старовинне марновірство від науки — у можливість мислення «без слів і без образів» (*pensée non formulée*).

Щоправда, ще в перші роки нашого століття вюрцбургська школа у німецькій психології, вибудовуючи свої дослідження на основі «експериментальних самоспостережень» (так званий «вюрцбургський метод»), дотримується ідеї «безобразності» мислення, відбираючи для своїх дослідів людей, «досвідчених в інтроспекції», тобто фахових мислителів, до того ж загінотизованих феноменологією

Гуссерля, що послідовно, в її термінах, «редукує» «образне». Але ж саме тоді у культуру входить генерація Джеймса Джойса — людей також «досвідчених в інтроспекції» — тільки більшої автентичності. Саме ця генерація в особі того ж Джойса, Пруста, Гертруди Стайн і Вірджинії Вулф, Італо Свево і Андрія Белого створює «потік свідомості», — «безсмертний вираз безсмертного Вільяма Джеймса» (Д. Г. Лоуренс) — цю літературно-естетичну проекцію внутрішньої мови, її особливого «озовнішення».

Десь уже 1914-го року відомий чеський мовознавець В. Матезіус говорив як про подоланий етап у розвитку мовознавчої науки: «Визначною рисою лінгвіста XIX століття є відірваність мови від індивідуума, який говорить»²⁷. Сам він під кінець життя не приймав позиції свого колеги Вл. Скалічки, який визнавав «речення просто як елементарну семіотичну реакцію», — тим самим речення виходило за межі компетенції лінгвістики, — але у наведений вище свій фразі В. Матезіус констатував виникнення інтересу мовознавства до висловлювання, інтересу, який необхідно вів до відкриття поняття внутрішньої мови²⁸.

Зрештою, до остаточного цехового, лінгвістичного освоєння останньої це зробила тогочасна література, яка у «потоці свідомості» точно відобразила «індивідуума, який говорить». Так само проблема внутрішньої мови необхідно постала у психоаналізі, який досліджував підсвідоме переважно на основі тих чи тих вербальних сигналів про нього, мовної поведінки людини.

У 20-х роках, у повоєнній атмосфері, що в ній внаслідок попередньої світової катастрофи персоналістський потенціал цивілізації вочевидь підупадає, мистецтво і наука у своїй гуманістичній опозиції до цієї обставини зосереджуються, зокрема, саме на внутрішній мові як на базовій характеристиці, знаковій основі феномена людини. У 1922 р. з'являється «Улісс», цей мегалічний «внутрішній монолог», удосконалюється техніка психоаналітичної стенограми «підсвідомого» (а власне, внутрішньої мови), внутрішня мова ж стає одним із центральних сюжетів філософії літератури М. М. Бахтіна (у працях,

опублікованих під іменем його учня Волошинова), у психології Л. С. Виготського і Жана Піаже. Усю суму відповідних висновків і спостережень негайно було взято до уваги С. М. Ейзенштейном, що його «центральною драмою» (перефразовуючи вислів самого ж художника про час як «центральну драму персонажів ХХ ст.») стала саме внутрішня мова.

Варто звернути увагу на «логоцентричний» (вживаючи більш пізній термін Ж. Деррида), характер бахтінських уявлень про внутрішню мову — вона постає у тлумаченні російського вченого як особлива абсорбція індивідом навколишніх мовних стихій. Майже водночас Л. С. Виготський розробляє проблему конкретних механізмів засвоєння людиною «зовнішньої» мови, так званої «інтеріоризації» «зовнішньої» мови у «внутрішню» (зокрема, на матеріалі дитячої поведінки, скажімо, у зв'язку з «егоцентричною мовою» дитини від «двох до п'яти», коли й розпочинається процес такої «інтеріоризації»). Загалом у тих же «вербальних» вимірах перебуває і психологія Жана Піаже.

Проте вже менш «логоцентричними» постають уявлення про внутрішню мову у великого російського лінгвіста Євгена Поліванова, що її він визначає то як «мислення мовним образом або словом», то як «звичайне мислення», котре, серед інших, «оперує» і «мовними образами»²⁹.

Зрештою, лише С. М. Ейзенштейн у тій ситуації — внаслідок і виключної гостроти своєї інтуїції, і свого багатющого «іконічного» досвіду художника-режисера і власне художника — досягнув значення саме «іконічного» складника внутрішньої мови, її візуального компонента, який у «логоцентричній» концепції фактично не брався до уваги.

У вже згаданому листі Р. О. Якобсона до Ж. Адамара на основі, зокрема, власного досвіду вченого-лінгвіста говорилося, що для думки «найбільш звичайною системою знаків є власне мова, але внутрішня думка, особливо коли ця думка творча, охоче використовує інші системи знаків, більш гнучкі і менш стандартизовані, аніж мова»³⁰. Проте ці рядки були написані після Другої світової війни, тоді як Ейзенштейн ще наприкінці 20-х — на початку 30-х років

спостиг незамінність у внутрішній мові — саме невербального (чи, принаймні, вербального, але вже фундаментально перетвореного у бік тих чи тих іконічних знаків) і взагалі «системи знаків», «гнучкіших» за природну мову.

Усвідомлення колосального значення внутрішньої мови для Ейзенштейна, здається, починається з тієї хвилини, коли письменник, який геніально перетворив цю «мову» на «потік свідомості» у своєму романі (безсмертний «внутрішній монолог Леопольда Блума «у чудовому «Уліссі» Джеймса Джойса»³¹), побачив «Панцерника «Потьомкіна» у Парижі (режисер влаштував спеціальний сеанс для напівсліпого Джойса, і той «дивився» фільм на віддалі кількох сантиметрів від екрана — і сказав авторові: ми робимо з вами одну й ту ж справу).

Принаймні, невдовзі по тому Ейзенштейн писав: «Принцип кіно (виділено режисером. — В. С.) є не більше аніж переклад на плівку, метр, кадр і темп проекції відбиття неунікного і глибокопервинного психологічного процесу, притаманного кожній свідомості з перших же кроків її засвоєння дійсності. Я маю на увазі так звану ейдетичку»³².

Ейдетика, або ейдетизм, — явище людської психіки, пов'язане зі здоровою пам'яттю, з її властивістю довгий час зберігати в уяві наочний предмет після того, як цей предмет був уже усунений з поля зору. Ретельне вивчене лейпцигським психологом Е. Єншем та його співробітниками, воно було у 20—30-х роках так само ретельно проінтерпретоване тоді найближчими друзями Ейзенштейна — Виготським і Лурія. Останній, зокрема, особливо послідовно подав ейдетизм як неодмінну ознаку онтогенетичного становлення людини, — отже, додамо, і як необхідний акомпанемент до становлення і подальшого розгортання внутрішньої мови (хоча в енциклопедичній статті А. Р. Лурія, де подається багатий матеріал про функціонування внутрішньої мови, зрештою, ця проблема не порушується). Ейзенштейн же послідовно імплікував ейдетичну енергію людського сприйняття світу у внутрішню мову і тому написав — у тому ж році, коли з'явилася згадана енциклопедична стаття Лурія:

«Немає жодної специфічної риси кінематографічного явища або прийому, яке не відповідало б специфічній формі протікання психічної діяльності людини» («Народиться Пантагрюель», 1933)³³.

Ця діяльність уявляється йому як щонайскладніше, але водночас неunikне переплетення «інтеріоризованих» знаків власне природної мови і певної ейдетичної суми — того, що ми пропонуємо назвати «потокотом іконічної свідомості».

1937 року у «Монтажі» Ейзенштейн знову повертається до проблеми внутрішньої мови (характерним чином вона зринає у нього у найбільш катастрофічні роки вітчизняної історії — саме як гуманістична опозиція до неї), малюючи ретроспективу свого інтересу до цієї проблеми — як протизагу абстрактним, доволі відчуженим від живої людини раннім моделям його «кіноінтелекту» 20-х років: «Надмірна абстракція цього людського «ходу думки і ходу свідомості» (виділено режисером. — В. С.) як єдина тема показу поверталась до більшої людяності «внутрішнім монологом», як кладезем прийомів побудови кіноречі. Він брав за початок знову окремість — стрій мови людини. При цьому ще внутрішньої!»³⁴

Відтак Ейзенштейн розуміє мистецтво як естетичний відгомін внутрішньої мови, «де ефективна структура присутня у найбільш точному і чистому вигляді», а «стрий цієї внутрішньої мови вже невід'ємний від того, що іменується чуттєвим мисленням». Відповідним чином постають, серед іншого, ті «особливості синтаксису» внутрішньої мови, за якими вона будується «на відміну від тої, що промовляється». «Ця внутрішня мова, хід і становлення мислення, що не формулюється у логічну побудову, що нею висловлюються сформульовані думки, має свою зовсім особливу структуру. Структура ця базується на ряді цілковито чітких закономірностей... Ці закономірності побудови внутрішньої мови виявляються саме тими законами, які лежать в основі всього розмаїття закономірностей, згідно з якими будується форма і композиція художніх творів. І що немає жодного формального прийому, який не виявився б проявом тієї чи іншої закономірності, що

її шляхом, на відміну від логіки зовнішньої мови, будується мова внутрішня»³⁵. Затим у своїй книзі «Grundproblem» Ейзенштейн дослідив «основну проблему» теорії мистецтва, яка полягає в тому, що у самій структурі твору присутні глибинні шари чуттєвого мислення (пов'язаного із внутрішньою мовою), але водночас у мистецтві відбувається піднесення «до вищих ідейних ступенів свідомості»³⁶.

Зрештою, у зв'язку з цим колом ідей роздуми Ейзенштейна про власне кінематограф сфокусовано переважно на тому, що внутрішня мова надає йому багатющі естетичні ресурси, аніж на тому, що й сам феномен кінематографа є морфологічним, у термінах Ейзенштейна, «сколком» з внутрішньої мови, що не лише естетичний процес у кіномистецтві, а й сама феноменологія кіно, його загальна інформаційна структура є таким «сколком».

Особливо це стало очевидно в епоху, коли були висунуті менш «логоцентричні» версії внутрішньої мови, що було зумовлено інтенсивним зближенням лінгвістики і психології, дедалі більш поширюваним розумінням першої як «особливої гілки психології пізнання» (Ноам Хомський). Невипадково виникнення трансформаційної граматики останнього і спорідненої з нею породжуючої семантики дослідник одразу пов'язав з появою ж і «вивченням таких семіотичних систем, як сучасне кіно, що тяжіє до єдиного кадру-епізоду (з безперестанним рухом камери всередині)»³⁷, кіно, що в ньому «текст у цілому (а не один знак-кадр, як у колишньому німому монтажному кіно) виявляється основною одиницею» (знов-таки пор. ситуацію у лінгвістиці зі стрімким зростанням її інтересу до мовлення, до того, хто говорить, — за словами згаданого В. Скалічки, до постулату, за яким «висловлювання є одиницями найвищого порядку у мові»³⁸).

Започаткована Л. С. Виготським «лінгвістика-психологія» внутрішньої мови у зв'язку з такими її одиницями, як «висловлювання», з інтересом до її «текстів у цілому»³⁹ необхідно виходила на «ейдетичу» в ній, на її візуальні чи білявізуальні складники, на те, що ми назвали «потокотом іконічної свідомості».

Відомо, що ще Лейбніц звернув увагу на «своєрідність» мови, вживаної у процесі роздумів «наодинці із самим собою», інакше ці роздуми «вимагали б забагато часу» (подібні думки Бароко перед цим висловлювало устами Гоббса і Локка⁴⁰).

Сучасний дослідник уже так тлумачить цю «своєрідність»: «Внутрішня мова є психологічною трансформацією зовнішньої, її «внутрішньою проекцією», що виникає як повторення (луна) мови, яка слухається і промовляється, а подалі стає дедалі більш скороченим її відтворенням у вигляді мовних планів, схем і смислових комплексів, що дають на кшталт «квантів» думки... «Словник» же «внутрішньої мови» часто здобуває дуже індивідуальний, суб'єктивний сенс і доповнюється різними наочними образами»⁴¹.

Власне лінгвістика потроху доходила до думки, що внутрішня мова індивіда — це ніби особливим чином «переписана» мова зовнішня, що в її стихії перебуває цей індивід. «Лінгвістика-психологія» почала досліджувати сам процес такого перекодування, і виявилось, що «внутрішня мова використовує засоби кодування, пов'язані із фізичною природою сигналів звукового (або письмового) мовлення, <...> при всіх (ще не досить ясно описаних) відмінностях внутрішньої мови від звукової мови очевидна їх подібність, що робить можливим, наприклад, між цими двома системами спілкування»⁴².

Саме у процесі досліджень такого «перекладу» і виявилось те, що С. М. Ейзенштейн відчував радше інтуїтивно, на основі своєї багатющої «інтроспекції» і проінтерпретованої Виготським—Лурія «ейдетики», і відтак що було доведено особливими психологічними експериментами того ж таки О. С. Соколова і особливо М. І. Жинкіна: внутрішня мова — це саме посдання фундаментально перетвореної звукової мови з різними «наочними образами» (Соколов), «образами і схемами» (Жинкін), синкретична знакова речовина, що в ній «звукове» сплавлене з «візуальним»⁴³.

«Наочні образи» тут — особливим чином організована система значень іконічного характеру, незалежна від тієї

національної мови, що нею користується суб'єкт внутрішньої мови (Ю. В. Апресян називає її «семантичною мовою»⁴⁴, М. І. Жинкін розуміє її саме як сукупність «образів і схем», І. Н. Горелов услід за ним ставить питання про якийсь універсально-предметний ряд у глибинних структурах внутрішньої мови⁴⁵.

Вельми характерно, що свій інтерес до внутрішньої мови М. І. Жинкін сполучав із багаторічною діяльністю у кіно (він працював над проблемами теорії і практики шкільної кіноосвіти, був редактором Московської кіностудії наукового фільму, сценаристом ряду науково-популярних фільмів — «Біля порогу свідомості», 1957 р., разом з С. Е. Мандельштамом, реж. Г. А. Бруссе; «У глибини живого», 1966 р., разом з С. Е. Мандельштамом і Д. С. Даніним; уже самі назви цих фільмів засвідчують їх прямий зв'язок з провідними науковими інтересами Жинкіна — психолога і мовознавця). Так само характерно, що у 20-х роках Жинкін був пов'язаний з тим московським науковим середовищем, що у ньому визрівали уявлення, які можна було назвати семіотикою першого покоління (Г. Г. Шпет, за словами Вяч. Вс. Іванова, «один із творців її в нашій країні»; молодий Г. О. Винокур та інші)⁴⁶.

Так у середині нашого століття склалося більш-менш переконливе уявлення про предмет, що увійшов — при всьому своєму абсолютному онтологічному значенні для людини — у зону її художнього та наукового інтересу лише наприкінці століття минулого.

Зрештою, те річище новоєвропейської літератури, де спостерігалася особлива схильність до реєстрації психічного процесу у героїв — того, що М. Г. Чернишевський у зв'язку з прозою молодого Толстого назвав «діалектикою душі», — цілковито сприймає ті чи ті форми «потoku свідомості», хоча сам цей термін з'явився у «Наукових основах психології» В. Джеймса 1890 р. (пор. слова його брата Генрі, сказані майже водночас, — «страшний потік нашого часу»); терміни ж «внутрішній монолог» і «внутрішня мова» з'явилися раніше, відповідно у добу романтизму і позитивізму;

на нашу думку, поняття «внутрішня мова» — ніби лексично перемонтована у позитивістському дусі назва поетичного збірника Віктора Гюго «Внутрішні голоси», який вийшов у світ 1837 р., у самому розпалі романтичної доби.

Невипадковий інтерес російського авангарду, який, ще не відаючи про експерименти Пруста і Джойса, вже подавав перші свої зразки «потoku свідомості» (від «автоматичного письма» трагічного Івана Ігнат'єва, який навіть кероване ним футуристичне об'єднання назвав «Інтуїтивна асоціація», і далі, до Андрія Белого), до Лоренса Стерна, цього літературного улюбленця Віктора Шкловського і, по суті, літературного піонера перших форм цього «потoku», письменника, який ставив перед собою завдання фундаментальної, за його словами, «проби людської природи», що на її подальших шляхах і було відкрито внутрішню мову. Власне, останню мав на увазі і російсько-український «стерніанець» Гоголь, який, з одного боку, прагнув, за власним виразом, до «звіту почуттів», а з іншого — ще в молодості сказав: «Письмо ніколи не може виразити і десятої частки людини» (свідчення Т. Г. Пашенка)⁴⁷. Психологічно віртуозне письмо ж самого Гоголя рухало літературу саме у напрямі внутрішньої мови як базисної онтологічної основи людини.

Проте саме поява зрілих форм «потoku свідомості», цієї літературно-естетичної ретрансляції внутрішньої мови, засвідчила, що оці форми виражають лише певну частку людини. «Потік свідомості», майстерно відображаючи вербальні складники внутрішньої мови, її грандіозну невербальну компоненту — «потік іконічної свідомості», — міг відбити її лише у дуже перетвореному вигляді — за допомогою якихось семіотичних паліативів. Скажімо, безперестанку нагромаджуючи підмети без присудків — особливо підмети у вигляді тих іменників, що мали викликати негайне зорове враження, як це робить Альтенберг, котрий, крім того, використовував особливу графіку та пунктуацію, які теж мали «натякати» на «візуальне».

Взагалі від перших сполохів символізму до останніх спалахів авангарду проза і особливо поезія докладають над-

звичайних семіотичних зусиль, щоб відобразити бодай певну частку «візуального» у виявлених нею «внутрішніх голосах» людини. Саме так належить тлумачити сонет «Голосівки» Рембо з його спробою виявити зоровий супровід основоположних звукових опор внутрішньої мови і вже у буквальному значенні розмальовані літери у першому поетичному збірнику Макса Даутендея — затим це стало загальним місцем в авангарді, що в такий спосіб ніби ретранслює іконічне начало внутрішньої мови у літературне повідомлення. Саме ж графіка авангардистської поезії — у першу чергу славнозвісні «сходинки» Маяковського, що їх Ейзенштейн, певне, і повернув остаточно у «візуальне», — в одеські портові сходи у «Потьомкіні», — постають як особлива графічна проекція найважливішої часової характеристики внутрішньої мови — її безупинне, аж до останнього спалаху людської свідомості, розгортання⁴⁸.

На шляху такого суто словесного освоєння-відтворення внутрішньої мови література мала рано чи пізно зупинитися — ледве чи не у безсиллі. Анна Ахматова таке пригадує у своїх паризьких враженнях 1910 року: «Вірші були у повному запусі, і їх купували тільки через віньєтки більш чи менш відомих художників. Я вже тоді розуміла, що паризький живопис з'їв французьку поезію» («Коротко про себе»)⁴⁹. Інший уважний спостерігач тогочасного паризького художнього життя, А. В. Луначарський, так писав про «візуальність»: «Кожний вірш Верлена можна дати у живопису і скульптурі». Однак про картину «Рибалка» чи «Ранок» Пюві де Шаванна він говорить: «Розповісти її словами — марна річ». Нова французька художня культура на відміну від німецької геть уникає слова. «Німецький пластик — або епік, або лірик, а ще частіше — ліро-епік, француз же — чистий пластик, що творить більше для ока, аніж для людини в цілому, включаючи імпресіонізм з його «чисто зоровим враженням»⁵⁰.

Таким чином, на якихось своїх ділянках, пов'язаних із транспонуванням внутрішньої мови у свої знаки, література необхідно зупинялась перед її напруженням іконізмом або відбувалася згаданими семіотичними паліативами.

Тим більше, зрозуміло, не було відповідних засобів для фіксації цієї «мови» у просторових мистецтвах.

На світанку становлення новоєвропейського зображення на Дюреровій гравюрі — портреті соратника Лютера Філіппа Меланхтона (1526) — внизу з'явився такий напис — латиною: «Дюрер був у змозі відобразити риси нині здравствуючого Філіппа, але не зміг своєю майстерною рукою намалювати його розум» (*mentem pingere*).

На схилку нашого століття радянський вчений, який вивчає психічні процеси, скажиться разом зі своїми зарубіжними колегами, що всі вони — «сприйняття, уявлення, думки, почуття» — усі психічні явища — «трагічно невидимі»⁵¹.

Справді, між тим написом доби Реформації і нашим століттям ці процеси дійсно залишалися «трагічно невидимими», і культура художня та наукова «малювала розум» необхідно пунктирно, фрагментами, місцями. Проте вже наприкінці століття вона наштовхнулася на психічну основу «людини розумної» — на її внутрішню мову — як на певну цілісність, на те, що Ейзенштейн назвав «структурними законами» цієї «мови»⁵². І водночас поряд із суто літературними її проєкціями («потік свідомості») з'явилася кінематографічна техніка — як свого роду, у термінах Е. Каппа — о. П. Флоренського, «органопроєкція» внутрішньої мови, точний інформаційно-естетичний сколок з неї, як особливий евристичний спосіб безнастанного входження у згадані «структурні закони».

В основі останніх — безупинне поєднання звукової мови і зображення, безперервне перекодування індивідом навколишньої дійсності, мовної і предметної, відповідно до правил цієї мови і законів цього зображення.

Лессинг свого часу провів чіткі семіотичні межі між малярством і поезією, мистецтвами просторовими і часовими, ніби на століття випередивши засновника нейрохірургії і відповідно нейропсихології, з його фундаментальним висновком про фундаментальну ж дихотомію діяльності головного мозку, що його права півкуля створює образи світу, а ліва — творить власне мовні процеси свідомості.

Очевидно, внутрішня мова з її нескінченною синкризою просторового і мовного справді постає «діалектикою душі» у значенні, здається, ще глибшому, аніж то уявляв собі автор цієї дефініції, — постає саме як діалектичне взаємопроникнення семіотично-знакової продукції обох функціонально таких різних півкуль.

Саме тому поряд із відкриттям материка внутрішньої мови мали з'явитися і засоби до його освоєння, зокрема, до якнайповнішої фіксації всіх його семіотичних ландшафтів. Ця фіксація передусім повинна була давати можливості для проєкції часу-простору внутрішньої мови, що в ній вони були так нерозривно поєднані.

По суті, імпресіоністичне малярство, а затим і література, виникають саме з метою такої фіксації, з наміру відобразити бодай атомарну частку і водночас чи не найважливішу метричну одиницю вкрай інтенсивного «внутрішнього» часу — «мить». Проте швидко виявилось, що така фіксація можлива лише за умови використання особливої технології, що й визнав такий панегірист «миті», як Брюсов: у своєму незакінченому оповіданні «Заколот машин» (1915) він писав, що у новітній цивілізації електрика «змогла закарбувати мить, і те, що було, стало вічним, затаєне у валиках фонографа чи платівках грамофона й у фільмах сінематографа»⁵³.

Власне, про це ж саме ще раніше писав згадуваний видатний київський психіатр і психолог Сікорський з його гострим інтересом до «експресивної стенограми», як він називав внутрішню мову. Його надзвичайно зацікавили «апарати, які записують час»⁵⁴, зокрема «хронограф» Марєя (Марє), «хроноскоп» Гінна, «хронометр» Арсенваля⁵⁵. У зв'язку з таким «відображенням часу, — пише Сікорський, — точність і визначеність він отримує при асоціюванні уявлення часу з уявленням простору, або, що одне й те ж, — слухових уявлень із зоровими. При цій умові стає можливим «споглядання часу», наприклад, у графічному поділі секунди на соті, тисячні частки, як у хронографах»⁵⁶.

Це «споглядання» Сікорський розуміє як шлях до «запису» психічних процесів, що ними раніше займалися ті

чи ті звичайні «мови» мистецтва, а відтак, «крім цієї вже звичайної мови відбитків, у перспективі недалекого часу виступають фонограмне, кінематографічне і грамофонне закріплення психічних явищ, що здійснюються»⁵⁷.

Отож, на відміну від сучасного автора, який скаржить-ся на те, що останні — «трагічно невидимі», Сікорський настроєний більш оптимістично, очікуючи на появу нової інформаційної технології, засобів, «схожих на нашу пам'ять і наші репродукції»⁵⁸.

О. М. Соколов у пору фундаментальних узагальнень, пов'язаних із внутрішньою мовою, як уже зазначалося, писав про її «план, схеми і смислові комплекси, що діють на кшталт «квантів» думки». А на самому початку вивчення цієї проблеми, десь у 80-х роках минулого століття, Чарлз Сендерс Пірс, батько семіотики у сучасному її вигляді, основну функцію знака вбачав «у квантуванні («кадруванні») досвіду»⁵⁹.

Саме у «квантах»-кадрах кіно і постали найглибші шари цього «досвіду», тут уперше культура змогла «намалювати розум» (*mentem pingere*), відтворити доти невидимі, отже, й невідомі «психічні процеси».

Раніше таке їх, у термінах Сікорського, «споглядання» уможлиблював єдино сон — унікальна знакова ретрансляція внутрішньої мови на ті поверхи нашої свідомості, де вона їх може сприймати цілком *de visu* (наочно). Очевидно, цієї обставиною і пояснюється грандіозний «сонник» людської культури, створений нею від давнини (виключне значення сну у давніх світоглядах, грецька онейромантика — гадання шляхом сну, її особливий різновид — онейроскопія, бачення сну, затим онейрокритика — тлумачення сну, «дисципліна», яка виникла на порозі римського декадансу, в епоху Антонінів, і, нарешті — інкубації — штучне викликання галюцинаторного стану та сновидінь, «прямих» або алегоричних) до сучасності з багатющою «онейроскопією» романтизму і почасти реалізму («алегоричні» сни у романах Толстого і Достоевського), «інкубацією» сюрреалізму і «психоделічних» напрямів занаркотизованого сучасного авангарду і далі, аж до

«онейрокритики» психоаналізу та історично спорідненої з ним «аналітичної психології». Тепер зрозуміло, що таким чином людство впродовж тисячоліть вдивлялося і вслуховувалося у свою внутрішню мову.

Цей процес кіно нарешті, озовнішнює і відповідним чином створює уже теж неозору, сказати б, «онейрофільмотеку», справедливо розуміючи «онейроскопію» як свого найголовнішого семіотичного попередника. Так і виникає велетенський світовий кіносонник — від наївних «снів» мельєсовських благородних «примітивів» (їх російський відповідник — «саратовська» стрічка «Як Айдаров поспішав на бенефіс», що її «основою служить ефект багатоступеневих сновидінь»⁶⁰) до вкрай рафінованих — у фільмах Фелліні, Бергмана та особливо Тарковського.

Поряд із цим чи не вся світова кінофантастика опосередкована «структурними законами» снобачення і тому є ніби особливим розділом цього кіносонника (від снів-фантазмагорій німецького експресіонізму і французького авангарду до «Жульєтти, або Ключа до сновидінь» Марселя Карне, цього справді «ключа» до структури екранних сновидінь, і далі, до вже зовсім конвейєрної фантастики сучасного комерційного кіно).

Таким чином, славнозвісний еренбургівський образ Голлівуда як «фабрики снів», що давно вже увійшов в обіг сучасності, має основу, пов'язану не лише з публіцистичним ефектом. Невипадково Карел Тейге ще у розпалі німого «просперіті» світового кіно назвав його «рентгенограмами сну»⁶¹. З іншого боку, Фелліні у схожих термінах характеризував поетику другого свого кольорового фільму «Сатирікон Фелліні» — «загадкова прозорість, невимовна ясність сну»⁶² (пор. слова Бергмана про Тарковського — «найбільшого майстра кіно, творця нової органічної кіномови, що в ній життя постає як дзеркало, як сон»⁶³). Сон тут — особливе буття внутрішньої мови, що її вперто шукає кінематограф усіх естетичних рангів і напрямів і знаходить саме у ситуації «онейроскопії», снобачення, що у ньому ця «мова» особливо різко і виразно проговорюється» (як при-

гадувала акторка В. Малявіна, перше, що почула вона від Тарковського на початку своєї роботи в «Івановому дитинстві»: «Ти бачиш сні?»).

Річ у тім, що саме сон дозволяє нам бачити «ейдетіку», візуальну складову своєї внутрішньої мови — і бачити в усій її синтаксичній своєрідності.

За І. П. Павловим, «сновидіння є наслідкове і при тому давнє подразнення», — власне, якась давня предметно-чуттєва мізансцена, колись «інтеріоризована» нашою свідомістю, а тепер ніби виштовхнута у це сновидіння. Як правило, ця мізансцена тут постає у вельми перетвореному вигляді: «згідно з І. П. Павловим, з початку сну гальмується у першу чергу друга сигнальна система як утворення більш пізнього походження і тому менш стійке. При цьому перша сигнальна система... звільняється з-під контрольного впливу другої сигнальної системи, і в результаті конкретно-образне мислення з його нестримною фантазією знову набирає самостійного значення, виказуючи себе у химерних сновидіннях. І. П. Павлов з цього приводу писав: «...сновидіння усіх людей і є оживленням перших сигналів з їх образністю, конкретністю, є також і емоцією»⁶⁴.

Отож, сон значною мірою нас повертає до першої сигнальної системи, що в ній людина осмислює світ без допомоги слова. Перша сигнальна система, за словами її найбільш глибокого дослідника, «це те, що ми маємо у собі як враження, відчуття і уявлення від навколишнього зовнішнього середовища, як загально-природної, так і нашої соціальної дійсності, включаючи слово чутне і видиме»⁶⁵.

Таким чином, сон (хай навіть переповнений тими чи тими атрибутами цивілізації) повертає нас ніби вслід за оберненим часом авангарду, який часто прагне бачити «мир-сконця» (Хлебніков), на поріг культури, а то й взагалі в епоху, яка ще не знала слова.

Зрозуміло, слово лунає уві сні, але тут воно історично, онтогенетично вторинне. Фігурально кажучи, сон повертає нас до перших годин, а то й хвилин «феномена людини»,

людського дня на планеті, коли культура тільки-но робила свої перші кроки.

Невипадково видатний англійський антрополог А. М. Хокарт, досліджуючи архаїку, «еволюцію думки і її висловлення» у ній, так характеризує цей процес: «Можна думати, що людина починає із сполучення уявлень» (спосіб мислення, до якого ми вдаємось уві сні), і лише «поступово вона вичленовує відносини й логічні зв'язки і дає їм окремий вираз»⁶⁶.

Отож, сон необхідно сигналізує нам про парадоксальну первинність «немовного» у внутрішній мові, доводить — всупереч «логоцентричним» уявленням — що тут веде перед іконічне, візуальне, предметне, — власне, той її універсально-предметний код, що на його значення вказувала школа М. І. Жинкіна. Сон — це ніби «екранізація» внутрішньої мови, яка дозволяє вгледіти її структурні закони», зокрема рішуче історичне переважання у ній «ейдетики» над словом. Кінематограф же, відтворюючи внутрішню мову, йде за сном, інкорпорує його у свою естетику, у самий спосіб побудови кінозображення, у свій сюжетний і тематичний репертуар.

Сон уявляється унікальною за своєю інформаційністю моделлю архаїчного мислення, яке оперує не стільки словом, скільки предметом, — власне, конкретно-чуттєвим сколом з нього («уявлення»), спроектованим у «просторових» глибинах правої півкулі нашого головного мозку. По суті, ми не просто бачимо сні — нам увижається самий дебют людської культури, її, у патетичній термінології грецького театру, «народ», вихід на космічну сцену...

Невипадково сюрреалізм у своєму бунті проти «репресивної» пізньої культури повертається до сну, до логіки і самої оптики «онейроскопії», що особливо очевидно у його кінематографічних відповідниках, в «Андалузькому собаці» (1928) і в «Золотому віці» (1930), що в них жорстокість належить переважно сучасній цивілізації, її юридичній, моральній та релігійній структурі, тоді як «структурні закони» самої кінорозповіді — саме архаїці і семіотично невід'ємному від неї сну.

Сюрреалізм взагалі і зокрема кінореалізм доводять до краю і без того безберегу онтологічну свободу згаданого архаїчного «сполучення уявлень» уві сні, авансовану ще в поезії його пророка Лотреамона: «Прекрасна, як випадкова зустріч на столі для розтину трупів парасольки і швейної машини».

Тут предмети цивілізації підлягають не її раціональній кореляції, яка понад усе поціновує доцільність і тому не поспішає влаштовувати таку зустріч, а якимось одверто доцивілізаційним конвенціям (Клод Леві-Стросс, зокрема, вказував на так зв. «бриколаж», ніби випадковий монтаж, здавалося б, різнофункціональних предметів та ситуацій).

Сучасна свідомість, принаймні у своїх снах, зберігає немалою обсягу хаос цього «бриколажу» довільних предметних та інших конфігурацій. Особливим чином пов'язаний зі спадщиною «кінця століття» Ромен Роллан, при всій своїй дисципліні фахового гуманіста (а може, і завдяки їй), визнав цей хаос: «Коли б ми переповіли хоч соту частку тих снів, що сняться чесній людині, або дивних бажань, що бродять у крові цнотливої жінки, це викликало б справжній скандал»⁶⁷. Разом із тим «інвентар» цих снів складається з цілком реальних предметів або, якщо завгодно, предметних реалій навколишньої соціальної чи природної дійсності. Сон, за Лотреамоном, який, певно, стенографував свої марення, — це справді «випадкова зустріч» тих чи тих предметів, але саме предметів. Водночас сон з його парадоксальною фізикою різко зміщених реальних відношень між предметами все ж таки зберігає їх реальні першоознаки, принаймні найголовніші (скажімо, контур і обсяг).

Залишаючи проблему парадоксальності сновидінь психоаналітикам, психіатрам і невропатологам, вкажемо лише на те, що «онейроскопія» має справу не з поняттями, а з їх чуттєвим підґрунтям — з предметами. Поняття з'являються лише на подальшій стадії смотлумачення — «онейнокритики», як вона склалася у першого свого авторитета, Артемідора з Ефеса. Саме тут чуттєве переходить у надчуттєве, предметне в ідеологічне — у «надпредметність», якщо при-

гадати самого С. М. Ейзенштейна. Проте це і нагадує феномен монтажу саме в ейзенштейнівському розумінні, де ідеологічний сенс виникає на шляху особливих маніпуляцій із предметним світом, на шляху вельми не випадкової зустрічі тих чи тих його компонент, зустрічі, яка й створює якісно новий семантичний вимір.

Цю ситуацію задовго до появи перших кіномонтажних технік і вгледіла згадана «онейрокритика», опрацьовуючи багатющі матеріали «онейроскопії», що вже відтак нагадують сучасні монтажні листи.

Сон, який за своєю знаковою фактурою цілком можна витлумачити у напрямі особливого повернення людської свідомості у психічні стихії, що передують другій сигнальній системі, викликає необхідну асоціацію з кінофеноменом, котрий, — принаймні, у дозвуківу добу, — оперував переважно предметно-візуальними комунікативними засобами. І сон, і кіно — ніби сигнали з тієї доби, коли «взагалі не існує знака, і в ролі сигналу використовується предмет із реальної дійсності»⁶⁸.

В основі «оніричного», тобто сновидного, поєднання предметних рядів, що ніби передують монтажним зусиллям кіно, зокрема метафоричного, закладена надзвичайна парадоксальність, адже метафора виникає саме внаслідок «поєднання двох різних предметних областей» (Вяч. Вс. Іванов).

Як відомо, П.-П. Пазоліні і свою концепцію кіно, і своє власне кіно вибудовував на основі «тієї мови дій, яка творить наше життя», «мови, що її ми вивчаємо у самому ранньому дитинстві», «саме мови дій», і кіно для нього — «це не що інше, як «запис» природної і цілісної мови, що нею є дія у реальному світі»⁶⁹.

Що ж, це доволі відповідає семіотичній ситуації вказаної доби, коли «взагалі знака не існує, і в ролі сигналу використовується предмет із реальної дійсності», — хоча б у вигляді людського тіла, яке й стає головним знаряддям такої комунікації (проте, на відміну від Лотмана Пазоліні вважає, що знак у ній таки був — у вигляді названої, приміром, ритуальної «мови дій», яка поширена й у сучасній цивілізації з її розмаїтою

обрядовістю, зрештою, вже зовсім іншого типу). Характерно, однак, що таке сполучення кіно з архаїкою Пазоліні логічно завершує звертанням до сну, що на його первісних рудиментах він і добудовує свою концепцію кінокультури. Сон для нього — ніби першоекранізація згаданої «мови дій».

Єжи Коссак так викладає «онейроскопію» й «онейро-критику» Пазоліні: «У людини є цілий світ, який висловлює себе за допомогою значущих образів, світ пам'яті, світ снів... Усі сни є системою образів-знаків (*imsegni*) з такими характеристиками для фільмів ознаками, як перший план і т. п. Цей складний світ значущих рухомих образів, прихованих у предметах нашого оточення, що вміщуються у снах і спогадах, є «інструментальною» основою екрана»⁷⁰.

Таким чином, «онейроскопія» Пазоліні, яка тут бачить уві сні «перший і середній плани», серед іншого передбачає подібність не лише метафоричної, а й метонімічної техніки сновидіння та кіно.

Більше того, сама історія кіно, його динамічний розвиток від певного елементарного видовища до подальшої метафоричної і метонімічної віртуозності постає ніби відповідником загального руху людської культури від елементарного «сполучення уявлень» (Хокарт), яке ми й досі переживаємо у сні, до більш розвинених естетичних ефектів.

Так, підсумовуючи розвиток дозвучового кіно, німецький дослідник Рудольф Гармс визначав, зокрема, такі його «первинні елементи»: чуттєве «сприйняття, наочність, різке контрастування й фантастика» — чи не вичерпний перелік архаїчного світогляду взагалі, «структурних законів» сну і з тим внутрішньої мови... Цей період — період, котрий поступається місцем... появі Асти Нільсен як уособлення «чистої людяності»⁷¹, — автор розмістив під знаком «примітивної насолоди грою чуттєвих сприйнять», що було доволі характерно для тогочасної аудиторії.

При всій наївності такого уявлення про еволюцію кіно Гармс дуже точно обраховує ті характеристики кіно, які за своєю реліквовою сутністю сполучають його, будемо говорити прямо, з первісним мисленням, з його сновидними

ретрансляціями. Масивна предметність сну (можна снити навіть персоніфікованими філософськими категоріями, як то було з Декартом, але аж ніяк не безтілесними абстракціями), ця основа дословесного спілкування, мерехтить тепер не лише на нейронних екранах нашого мозку, а й на кіноекрані.

Парадоксальна часово-просторова техніка сну, яка не дуже рахується з реальністю, влаштовуючи аж надто «випадкові зустрічі» предметів, зустрічі, що перевершують іноді найпарадоксальніші сюрреалістичні сюжети, несподівано виринає в царині монтажу — і метафоричного, і метонімічного. Так, вельми поширена на початку століття кінознавча і загальнопубліцистична топіка кіно як сну повертається до нас своєю діловою стороною, обставинами, які вповні допомагають досягнути те, що А. Базен, може, трохи неточно, але виразно назвав «онтологією кіно». Загадкова спорідненість сну й кіно відтак доволі очевидно розшифровується, а найновітніша технологія так само вочевидь братерськи переплітається з найдивнішими й призабутими імпульсами людської культури.

Макбет, що в ньому прокидаються найнебезпечніші руїнницькі сили, які не відають ні спадкоємності, ні ієрархії, говорить після вбивства короля, що він — «зарізав сон». Кінематограф же, цей легітимний спадкоємець безлічі напрямів і намірів людської культури, започаткованих ще на її світанні, у своєму становленні не «зарізав» сон, а «зняв» його — і в гегелівському, і в прямому (технічному) розумінні цього слова.

Невипадково Пазоліні свій фільм «Декамерон» закінчує таким емблематичним епізодом: батько новоєвропейського зображення, Джотто, що його тут грає сам Пазоліні, у відповідь на компліменти «батьків міста» флорентійським фрескам художника лаконічно кидає — «уві сні було краще» (остання репліка в останньому кадрі фільму; перед цим режисер зробив спробу ніби реконструювати сни свого героя, «змонтовані» з тих чи тих його композицій; таким чином, фільм «Декамерон» не лише повертає нас до вито-

ків новоєвропейського зображення у власному розумінні, а й до можливої «оніричної» основи цього зображення; зрештою, сон тут постає ніби як семіотичний пращур і самого кіно).

Отож, за Пазоліні (і це, певно, відповідає реальній онтології кіно), фільм, серед іншого, будується на «оніричній комунікації», «кінематограф носить оніричний характер», йому притаманна «підкреслена експресивність, онірична сутність» («Поетичне кіно»)⁷².

Цей постулат доволі несподівано і водночас доволі ж переконливо пояснюється, на нашу думку, у зв'язку з таким явищем, як галюцинація, що ніби споріднена зі сновидінням. Останнє — то немов «нормальний» спосіб «перегляду» того потоку іконічної свідомості, що є ейдетичною основою нашої внутрішньої мови. Галюцинація — то вже патогенний, «ненормальний» спосіб такого «перегляду», який водночас зберігає певні психологічні характеристики сновидіння.

Проте особливо цікаві характерні й очевидні збіги між найбільш загальними типологічними ознаками кінематографа та основними «жанрами» галюцинацій — саме як психологічних «переглядів» тієї ейдетики, що сповнює людську свідомість поза тим, чи вона «нормальна», а чи відхилилася од певної «норми» (до того ж якщо сновидіння класифікувала лише архаїка, — скажімо, у своїй фантастичній «онейрокритиці», то цивілізація необхідно класифікувала саме галюцинації, — десь починаючи з доповіді Ж. Ескароля «Про галюцинації у душевнохворих», виголошеній 1817 р. — на самому порозі французького романтизму).

Зокрема, поділ на зорові (оптичні) і слухові (акустичні) галюцинації і на галюцинації «синтетичні», що у них зорове і слухове поєднуються, нагадує основоположні кіностадії — від суто «пімого» періоду кінозображення до розмаїтих спроб і способів їх «синестезії», врешті-решт успішно досягнутої. Є галюцинації, позбавлені кольору, що їх психіатри характерно порівнюють з чорно-білими фотографіями, галюцинації кольорові і однокольорові (зокрема, епілептичні галюцинації забарвлені у синій або червоний колір — пор.

подібні «однокольорові» ж епізоди з «Івана Грозного», «Тієї забутих предків» та ін.).

Галюцинації також класифікуються за їх просторовими планами (нормопсихічні — з об'єктами нормальних розмірів, мікропсихічні — ніби зосереджені на якихось деталях предметного світу, макропсихічні — з об'єктами велетенських розмірів, панорамні — у вигляді пейзажів, здебільшого нерухомих). Є галюцинації «рельєфні», тобто ті, які точно ідентифікуються з конкретними об'єктами, ландшафтами, особами і т. ін. — пор. документальне кіно, — сценоподібні, що їх також називають просто «кінематографічними» (рухомі, з постійною зміною образів і картин), «автоскопічні», що у них суб'єкт галюцинаторного процесу бачить самого себе (Пазоліні у названій статті пригадує фільм К. Т. Дреєра «Вампір» — початок 30-х років, — що його герой «спочатку бачить себе у труні, а з тим із труни — власний похорон. Цей епізод став класичним прикладом парадоксів суб'єктивної камери»⁷³; пор. також вельми поширену «кінем», коли герой бачить себе у дзеркалі; як правило, «автоскопія» у кіно мотивована тим, що герой бачить себе саме ві сні чи у галюцинації).

Зорові вербальні галюцинації — це слова, ніби написані на стіні і взагалі у просторі (характерним чином зафіксовані психіатрією на клінічному матеріалі 1914 року, очевидно, у зв'язку з масовими психозами початку Першої світової), що знаходить свій відповідник у кіно (у фільмі Мрінала Сена «Співбесіда» — перша частина його відомої тетралогії, створеної на початку 70-х у дусі індійського «нового кіно», — герой після свого конфлікту з істеблішментом подумки заповнює вуличні мури «лівими» символами і гаслами).

В ентороцептивних (вісцеральних) галюцинаціях, серед іншого, виникають образи якихось мікролюдців, які мандрують у судинах, у серці і т. п. хворого, схильного до цих галюцинацій (така «подорож у людину» стала основою кількох пригодницьких фільмів у світовому кіно — художником одного із них збирався стати Сальвадор Далі, який споглядання сну, галюцинації і — ширше — потоку іконічної свідомості взяв за основу своєї творчості).

Вестибулярна галюцинація з її втратою просторової стабільності знаходить свій відповідник у різного роду просторових катастрофах на екрані (особливо у масовому кіно). 1909 року А. Пік описав синдром «ілюзій», пов'язаних з його іменем, — хворий бачить, як люди проходять крізь стіну (пор. відомий фільм Л. Вайди «Людина проходить крізь стіну», 1963), бачить, як вони там рухаються (явище «подвійної експозиції»). Ілюзорні або фантастичні галюцинації П. Шредера описав десь поміж 1926—1933 роками, тобто ніби на схилку слави німецького кіноекспресіонізму. Водночас останній можна описати саме у категоріях П. Шредера — як особливий різновид таких галюцинацій.

Згаданий Ж. Ескароль приступив до систематизації галюцинацій, як уже зазначалося, на самому порозі романтичної епохи, принаймні, у Франції (1817). На її початку Семюел Колридж створив фрагмент поеми «Кубла Хан» (1798), що у ньому «записав» свій екстатичний опіумний сон (опублікований рівно за рік до доповіді Ескароля!), а затим інший представник тієї ж «озерної школи», Томас Де Квінсі, подав свої опіумні галюцинації у книзі «Сповідь англієця-споживача опіуму» (1822).

Взагалі саме та епоха звернула увагу на галюцинації, сни та марення як на особливі, здебільшого оптичні сигнали «внутрішніх голосів» (Віктор Гюго), власне, внутрішньої мови, зокрема її парадоксальної етики, парадоксального ж синтаксичного монтажу. Поети романтичного «Сенакля», «несамовитий романтизм» з його ситуаціями-«гіперболами» (зокрема фанатизм Шарля Нодье і молодого Гюго), «фантастичний кіпсек» Алоїзіуса Бертрана, безумство, сни, галюцинації у творчості Жерара де Нерваля, особливо у пізній («Аврелія, або Мрія і життя»), яка викликала такий інтерес у сюрреалістів (Поль Елюар), Бодлер і, нарешті, Лотреамон, який ніби підсумовує весь романтичний досвід, — усі вони, серед іншого, прагнули відобразити глибини внутрішнього мовлення саме через посередництво кошмарів і марень як його підкреслених проявів.

Взагалі «психологічна тема» (Жорж Санд, 1833) у французькій літературі від «Обермана» Сенанкура (1804) до перших томів епопеї Пруста — це саме пошуки суто літературних шляхів до внутрішньої мови, не в останню чергу її особливе «збурення». Уже Мопассан замислюється над можливістю фіксації потоку власної свідомості (певне, як над діалектичною протиположністю своїй новелістичній прозі з її необхідною лаконічністю), що не так уже задовго до того зробив Лев Толстой у своїй «Історії вчорашнього дня», а майже водночас з інтуїцією Мопассана здійснив Дюжарден у вже згаданому романі «Лаврові дерева зрубано».

У ХХ столітті французький верлібр остаточно перетворився на «стенограму експресивної свідомості», що про неї колись говорив психіатр Сікорський, власне, стенограму «збуреної» внутрішньої мови, — основне естетичне знаряддя французького сюрреалізму (його останній майстер Анрі Мішо декотрі свої композиції створював, слідом за Колріджем і Де Квінсі, за допомогою чи не мескаліну — так само, як пізній Олдос Гакслі).

Отож, сон-марення-галюцинація упродовж останніх століть стали доволі важливим складником семантики літератури (її, сказати б, «сонником» — від того ж таки «Кубла Хана» і далі, від снів пушкінських Тетяни чи Гриньова до безберегої «онейрокритики» сучасного світового верлібру) і, власне, самої літературної техніки (хоча б того ж таки верлібру, який уявляється естетичною проекцією саме тих парадоксальних, «межових» станів людської свідомості).

І все ж таки література такого типу може лише вербально сигналізувати — за допомогою особливим чином відібраної лексики, особливого синтаксису та особливої (так званої «поетичної») пунктуації — про потік іконічних (а чи, точніше, ейдегетичних) образів-зображень, якими ущерть переповнені такі стани. Така література необхідно наближає нас до самої першоречовини, самої субстанції внутрішньої мови, але саме у межах вербальної, виключно словесно-мовної комунікації.

Сюрреалізм, усі різновиди верлібру, проза Пруста, Джойса та їх численних послідовників — іноді з надзвичайною майстерністю і просто віртуозністю — відтворюють вербальними засобами цю «мову» — як у її «нормальному» протіканні, так і у її «збуреному» сном чи маренням-галюцинацією вигляді. Але, зрештою, необхідно-семіотично вона тут перекодовується виключно у словесні знаки, тоді як останні самі по собі посідають у ній не перше місце, ніби «озвучуючи» згадані її візуальні (ейдетичні) образи-зображення.

Таким чином, у розмаїтому ансамблі семіотично-інформаційно-комунікативних засобів культури поряд з іншими мав з'явитися і такий, що повинен був фіксувати, протоколювати і відображати нововідкриту знакову основу нашого мислення і нашої свідомості взагалі — внутрішню мову, що в її підвалини самими першоосновами «феномена людини» (Теяр де Шарден) закладено візуально-ейдетичні образи. Таким засобом і стало кіно, що у ньому його рухоме зображення сприймається — з такого ось погляду — як корелят, відповідник, а то й просто сколок з внутрішньої мови у її найголовніших знаково-семіотичних характеристиках.

Пазоліні, відрізняючи «фільм» (монтажно оформлене відповідно до того чи того жанру чи стилю цілісне кінозображення) від «кіно» — цієї спеціальної звуко-зорової технології, що, на його думку, фіксує якийсь нескінченний життєвий кадр-епізод, — так визначає останнє: «Безкінечний суб'єктивний кадр-епізод, який закінчується разом з кінцем нашого життя»⁷⁴. Але ці слова дивовижно збігаються із загальним уявленням про внутрішню мову! Справді, кіно, ця особлива техніка, з'явилося у людській культурі, серед іншого, саме з метою зовнішньої проєкції такої «суб'єктивної» внутрішньої мови — у всіх її режимах, вимірах, станах. У докінематографічну епоху вона внаслідок саме цієї своєї «суб'єктивності», своєї езотеричності і латентності, засвідчених згаданим великим віршем Федора Тютчева, залишалася ніби поза семіотично-інформаційним контекстом культури — за неможливістю своєї фіксації:

*Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи, —
Питайся ими — и молчи.*

Кіно — у тому його значенні, що надавалося йому у згаданій формулі Пазоліні, — постало як спроба семіотичного «озовнішнення» того внутрішнього знакового процесу, який з різного ступеня естетичним успіхом-неуспіхом намагається відтворити література нашого століття і який упродовж століть і навіть тисячоліть людина могла бачити лише уві сні, маренні і взагалі у стані психопатологічного візюнерства (семіотична унікальність цієї суто антропологічної «оптики» і викликала появу ірраціональної аури навколо неї).

Отож, культура кінця минулого — початку нашого століття пережила грандіозний психологічний шок при зустрічі з кіно, створила у багатьох випадках навколо неї якусь подобу містичної ж аури, що звичайно оточувала і сон, і марення, і галюцинацію, — створила, заглянувши вслід за ними у глибини, раніше практично закриті для їх оглядання і лише десь з початком реалістично-психологічної літератури ледь-ледь приступні для таких екскурсів (як уже зазначалося, у суто вербальному вимірі).

Через усю європейську і затим світову цивілізацію на зламі століть аж до кінця «дозвукової» ери кіно проходить почуття саме шоку від зустрічі з ним, з його «фантастичною дійсністю», вперте намагання ірраціонального його тлумачення. Це — ніби загальне місце «кінознавства» першої його генерації.

Саме ірраціоналістська, ба навіть містична лексика, топіка і метафорика насичують це «кінознавство», яке тому вповні вписується у загальний ірраціоналістичний, принципово антипозитивістський ландшафт «кінця століття», у його неоромантичне та символістське продовження (зокрема, особливе місце тут посідає розуміння кіно у символізмі ро-

сійському з його безупинною поетичною та власне філософською рефлексією на кіно — див. «кінознавство» Андрія Белого, Олександра Блока, Леоніда Андрєєва та ін.⁷⁵).

На нашу думку, глибина і сама психологічна структура цього шоку зумовлені саме унікальною в умовах тогочасної цивілізації здатністю кіно до створення ним подоби «стенограми експресивної» або й просто до безпосереднього відтворення внутрішньої мови у всьому її комунікативному діапазоні⁷⁶.

Якщо новоевропейське зображення — від самого свого народження у всій своїй амплітуді, від Джотто до ренесансної картини доби її цвітіння і далі, через усі школи поренесансного, реалістичного здебільше малярства аж до імпресіонізму через фотографію і, нарешті, кіно — відтворювало навколишній предметно-матеріальний світ, останнє, окрім того, постало саме у своїй унікальній спроможності ніби рентгенографії людської душі, візуалізації того, що довгий час було ніби поза компетенцією людського семіозису.

Стратегічно тогочасне «нове мистецтво» всіх його кольорів і відтінків ставило перед собою мету художнього відтворення — через необхідну фіксацію кожної «миті» індивідуального, «суб'єктивного», за словами П.-П. Пазоліні, світовідчуття. Вищезгадані слова Брюсова про виключну роль у цьому мистецтві «відчуття миті» — ніби епіграф, першогасло, заставка до найбільш загальних планів його естетичної системи. «Фантастична дійсність» цієї «миті» — ніби «кванта» (О. М. Соколов) внутрішньої мови — вабила Брюсова і водночас, скажімо, Аполлінера з його творами-ехолотами глибин внутрішньої мови — так званими її «каліграфами», експериментальною «сюрреалістичною» (термін, запропонований поетом) прозою, «чимось на кшталт четвертого виміру», «бездротовим уявленням» і взагалі тим, що один із коментаторів Аполлінера, Михайло Ейхенгольд, назвав його «фонокінематографією» (сам же поет говорив здебільшого про «зловлене життя»). «...Фонограф і кінематограф, — писав Аполлінер весною 1910-го, — мають для мене ні з чим не зрівнянну привабливість»⁷⁷.

Інтерес такого роду розпочався для авангарду не лише із винаходом фонографа і кінематографа, а й саме з винаходу фонографа і якщо не кінематографа, то принаймні кольорової фотографії... самим авангардом.

Шарль Кро (1842–1888), нарівні з Лотреамоном і Рембо, — предтеча французького авангарду і взагалі європейської літературної «лівиці» з її родовим, безкінечно напруженим інтересом до всіх знакових рівнів людської психіки, до всього діапазону внутрішньої мови, віддзеркаленої у його поезії, позначеної «розірваністю форми, пошуками несподіваних нервових ритмів, різноекспресивними образами» (Микола Балашов)⁷⁸. І характерно, що поряд з такими суто вербально-поетичними образами-сколками цієї мови Шарль Кро спробував віднайти також її візуально-ейдетичну й аудіально-звукову семіотичну основу, — через винайдення... кольорової фотографії і фонографа (чи то незадовго до Едісона, чи то водночас з ним). (Певно, також не випадково видатний чеський поет Незвал, соратник згаданого Тейге, у квітучу пору чеського авангарду-«поетизму» створив поему «Едісон» і її продовження «Сигнал часу», що у них теж знаходить місце тема винахідництва такого роду...⁷⁹)

Авангард із надзвичайною послідовністю прагнув до синкретизму «зримого» і «слухового», кольору і звуку — і відповідно виказував надзвичайний інтерес до всіх технічних способів фіксації того й другого, а особливо до того, який міг ще й поєднати ці начала — до кінематографа⁸⁰.

Появу ж звуку і кольору у кіно можна витлумачити не лише у плані якоїсь абстрактно-синкретичної інерції далекого минулого, але й у зв'язку з тим, що той чи той «кадр» внутрішньої мови — в одного індивіда поспіль, в іншого — спорадично, сказати б, «пунктиром», — постає і в кольорі, і в звуках. Не виключено, що відповідне винахідництво у царині кіномистецтва розгортається саме внаслідок такого звуко-кольорового «суфлювання» з боку внутрішньої мови тих, хто у цій царині працює.

Духовні нащадки Шарля Кро з надзвичайною силою відчували спорідненість звуку і кольору, спорідненість

очевидну у межах будь-чєї внутрішньої мови — чи то Олександра Скрябіна, що в його естетиці ця спорідненість має, сказати б, стратегічне значення, чи то масового глядача кіно, який десятиріччями простодушно чекав на свою роль його «слухача» (і відповідно — на кіно кольорове).

Великі російські поети своїми образами ніби означили ці саме споріднені візуальну і аудіальну сторони такого чекання — від відомого тропу передня кольорового кіно:

*Вы от меня не утаите
Цветного мирозданья вид.
Б. Пастернак*

до так само відомого образу появи кіно звукового:

*Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой.
О. Мандельштам⁸¹*

«Поки колір визначався технічними можливостями плівки і лежав за межами художнього вибору, — пише Ю. М. Лотман-кінознавець, — він не був фактом мистецтва, на першій порі звужуючи, а не розширюючи гаму можливостей, із якої режисер вибирає це рішення. Тільки коли колір став автономним (пор. літературний образ «чорного сонця»), підкоряючись щоразу задуму і вибору режисера, він був введений у сферу мистецтва»⁸². Це, звичайно, так, але сама ідея кольорового кінозображення, його подальша поява — спочатку лабораторна, а з тим і власне «у сфері мистецтва», у контексті «задуму і вибору режисера» — усі ці історичні стадії кольорового кінозображення — від уже давнього технологічного примітиву тих же Люм'єрів чи Фризе-Гріна і далі — на нашу думку, необхідне похідне від здебільшого кольорової ж «ейдетики» «потому іконічної свідомості».

Взагалі історія озвучування, а потім і «розфарбування» кінозображення навдивовиж відповідна знаковому становленню індивіда у процесі його онтогенезу, зокрема тим

процесам, які тут передують появі внутрішньої мови, а за- тим асистують їй⁸³. Пригадаємо, що «спостереження за процесом малювання у віці трьох років говорять про те, що дитина ніколи не малює мовчки», що «дуже часто дитина включає свій малюнок в оповідання, те, що вона не дома- лювала, доповнює словами», часто створюючи особливу структуру, «що складається із графічного оповідання і сло- весного доповнення до нього»⁸⁴.

Характерно, що таке озвучення зображення має місце у дитини на самісінькому порозі того, що психологи і до- шкільна педагогіка називають інтеріоризацією знаків внут- рішньої мови, та взагалі у віці «від двох до п'яти» (Корній Чуковський), коли людина й створює свою «внутрішню» версію мови «зовнішньої» — тієї, у стихіях якої вона перебуває.

Архаїчні театральні традиції з надзвичайною точністю відтворюють таке поєднання двох різних знакових рядів, що потім, у дорослому віці, відбувається у нас «подумки», тобто у нашій внутрішній мові. О. М. Веселовський нагадує, скажімо, про одну з цих традицій: «На Яві існує драма, але актор у ній не говорить, а обмежується лише рухами свого тіла: він зображає те, що співає другий, який стоїть окремо. Отже, пісня є не чимось іншим, як лібрето для розуміння мімічних дій»⁸⁵. Схожі традиції дослідник віднаходить та- кож в Іспанії, стародавній Греції і т. п. — єдність тих чи тих «мімічних дій» з тим, що ми тепер називаємо «лібрето».

По суті, перед нами вже ніби «мізансцена» у тонуваль- ному павільоні сучасної кіностудії: і згаданий Веселовським яванський театр, і будь-яка інша театральна архаїка такого ж типу, і дитина, яка «озвучує» свій малюнок, і ця «мізан- сцена» у тонувальному залі — усі ці явища розташовані вздовж єдиної семіотично-психологічної осі-горизонталі, тобто внутрішньої мови.

Саме вздовж цієї осі розгортаються суто технічні зусил- ля культури, спрямовані на фіксацію, збереження та пере- дачу звуку, — зусилля, до певної міри ніби паралельні кіно- винахідництву (від барочного німецького вченого Г. К. Шел-

гаммера, який ще 1688 р. визначив звук як коливання повітря — Бароко взагалі «любило», за словами його знавця Вельфліна, звуковий ряд природного і людського існування — до мембрани Т. Юнга, яка вловлювала звукові коливання і передавала їх штифту-голці на особливий поверхні, до вже згаданих винаходів Т. А. Едисона і Ш. Кро, до подальших записів на платівці і запису магнітофонного, майже синхронних за своєю появою з випикненням і занепадом «дозвукового» кіно — відповідно винахід американця Е. Берлінера 1888 р. і початок 30-х з їх лабораторними магнітними записами).

Характерно, що коли Берлінер у США працював над звукозаписом у вигляді металічної (затим пластмасової) платівки, а Генріх Герц тоді ж у Карлсруе побудував прилади, які випромінювали і відповідно приймали електромагнітні хвилі, то, за переказом, до нього підійшов інженер-зв'язківець із запитанням: а чи не можна ці хвилі навантажити якимось повідомленням у тій чи іншій знаковій формі? Це було десь наприкінці 80-х років того століття, а невдовзі, рівно через рік по смерті генія із Карлсруе, Олександр Попов 25 квітня 1895 року на засіданні Фізичного відділення Російського фізично-хімічного товариства передав першу радіотелеграму — «Генріх Герц» — рівно через місяць після демонстрації Луї Люм'єром кінострічки «Вихід робітників із фабрики Люм'єра» у Товаристві заохочення національної промисловості (22 березня 1895 р.), цього першого кіносеансу у прямому розумінні цього слова.

Усі ці факти засвідчують синкретичний потяг внутрішньої мови до її «зовнішнього» — звукового — і майже водночас кінематографічного оформлення.

Разом із тим у цього кінематографічного її «озовнішення» були свої особливості.

Якщо впродовж десятиріч існування «дозвукового» кіно його німота іноді видавалася ледве чи не навічною і виникали цілі напрями у кінознавстві, які зовні переконливо теоретизували навколо цієї характеристики (зокрема, це стосується кінодумки Ю. М. Тинянова), а в самому німому кіно, за словами Базена, «з'явилося безліч символів, що

були покликані відшкодувати цей недолік»⁸⁶, то поява звуку у кіномистецтві у всій її технічній, а з тим і естетичній очевидності зумовила імплікацію у це мистецтво однієї вельми важливої для нього риси, що дорівнювало, зрештою, його переорієнтації.

Цю рису кіно початку 30-х можна зрозуміти у зв'язку з однією влучною реплікою, що пролунала вже чи не в останній третині цього століття. Воррен Броді у своєму блискучому есеї «Історія сліпих» так викладає певні підсумки нашого столітнього розвитку: «Ми зрозуміли, що кожна людина має свій звуковий портрет, що про нього вона й не підозрює». Більше того, практика архітектурного середовища доводить також, що кожний предмет тут має свою «акустичну тінь», і, «хоча акустичні тіні не мають таких чітких контурів, як тіні від джерел світла, все ж вони виявилися доволі чіткими»⁸⁷.

Новітній сюжет, сказати б, «звукового персоналізму» індивіда (ніби особливого відповідника дактилоскопічної його унікальності, також відкритої рік-у-рік з кінематографом), його саме унікального «звукового портрета», Броді, без сумніву, запозичив з роману Андре Мальро «Доля людська» (1933) (із тепер уже класичного епізоду першої частини «21 березня 1927 р.» розділу «Перша година ночі», де шанхайський революціонер Кіо слухає свій голос, записаний на платівку, — дія характерно відбувається у грамофонній крамничці, яка водночас є підпільною явкою, — і ніяк не впізнає свій власний голос; феномен, що на нього необхідно звернули увагу саме в ті роки⁸⁸).

Цей епізод відтак став ніби літературною легендою європейського персоналізму, емблематично відбиваючи центральну його проблему — неповторність кожної людської особистості — і відповідно нашого предмета — неповторний її «звуковий портрет», її унікальну «акустичну тінь».

Але, зрозуміло, задовго до Мальро і становлення самого персоналізму як філософського напрямку ця проблема безперестанку ставилася у межах світовідчуття кожного людського індивіда, що у його внутрішній мові образ будь-

якої людини має свій, і тільки свій, «звуковий портрет», а кожний об'єкт взагалі — власну «акустичну тінь». Згадана Пазоліні «суб'єктивність» кінокадру-епізоду (і відповідно кадру-епізоду самої внутрішньої мови), серед іншого, — це сума якихось особистісних, індивідуальних, саме унікальних звукових сигналів з навколишнього звукового космосу, які надходять у нашу свідомість, фільтруються нею і затим нею ж інтеріоризуються — у вигляді, сказати б, фонограм нашої внутрішньої мови, її іконічних, ейдетичних візуально-образних рядів.

Ми вже нагадували про перші, суто літературні рефлексії на проблему «голосової» неповторності людини, що починаються десь од Гоголя — з його переконаністю у тому, що «письмо ніколи не може виразити і десятої частки людини» і відповідно з його особливою художньою технікою, яка мала ніби компенсувати цей фундаментальний дефект письма.

Пізніше цю думку повторив Бернард Шоу у своєму відомому вислові: є п'ятдесят способів сказати слово «так» і п'ятсот сказати слово «ні», а для того, щоб написати ці слова, є тільки один спосіб (до цих «п'ятидесяти-п'ятисот» способів драматург додав у «Пігмаліоні» ще один: усне розмаїття слова у зв'язку з його безкінечними діалектними і жаргонними вимірами).

Услід за Гоголем проблему «звукового портрета» літературного героя почав розробляти і Достоевський (який, до речі, створив пародійний звуковий і т. п. «портрет» Гоголя під характерним прізвиськом — Фома Опискін). У листі до брата від 1 лютого 1846 р. він писав у зв'язку з «Бідними людьми»: «...говорить Девушкін, а не я, і <...> Девушкін інакше говорити не може. Роман знаходять розтягнутим, а в ньому зайвого слова немає»⁸⁹.

Так і виникає мистецтво літературного «звукового портрета», індивідуальної мовної поведінки героя, мистецтво, що ним уславилось європейське і взагалі євро-американське красне письменство — від того ж таки Гоголя з його точними мовно-акустичними контурами людського і при-

родного світу до Хемінгуея, найбільшого майстра діалогу у новітній прозі.

При цьому виникає ніби дзеркально-обернена симетрія літератури і «дозвукового» кіно: якщо останнє витворило, за згаданими словами Базена, «безліч символів», які мали ніби замістити відсутність у ньому звуку, то література так само виробила особливу семіотичну суму, яка «означала» в умовах писано-друкованого слова то усну мову («живу говірку, яка захоплює у Рабле, Гофмана, Толстого», — стверджував поет, критик і математик С. Н. Бобров доби останніх його авангардистських зусиль⁹⁰), то взагалі будь-яке акустичне явище.

Але так само необхідно обидві царини людської творчості не зникали — при всій своїй безумовній якості «великих німих». До того ж якщо література впродовж століть усе ж таки розробила те чи те знакове заміщення індивідуального людського голосу, то «дозвукове» кіно пропонувало лише найбільш загальні «символи» звукових подій на екрані, не маючи можливості уточнювати їх індивідуальний характер.

Звукова революція в кіно фундаментально змінила ситуацію у ньому — весь акустичний ряд людського і природного буття — від людської мови й музики до шумів будь-якого характеру — відтак міг бути відтворений у всіх своїх неповторних ознаках і характеристиках.

Відповідним чином людина віднині могла постати на екрані у всій своєрідності свого «звукового портрета». Тим самим «епос» «дозвукового» кіно з його необхідною граничною типізацією, відсутністю такої своєрідності мав поступитися місцем свого роду «ліриці» від кіно, власне, можливості створення такої «лірики».

Із цього часу на екрані, який в умовах його звукової нівеляції у вигляді німоти, «тиші», «безсловесності», лише почасти пом'якшених-«озвучених» згаданими його специфічними «символами», тяжів до надособистісних стихій і явищ, деперсоналізованих постатей і ситуацій (отож, справді до розповіді епічного типу), нарешті, могло розпочатися

інтенсивне персоналістське будівництво. І воно у деяких випадках справді розпочалося — і на Заході, і навіть у Радянському Союзі.

Тут кіно 20-х було цілком орієнтоване на відтворення єдино масової людини у масових (революційних переважно) процесах. І Чапаєв Васильєвих, і Максим Козинцева-Трауберга, і навіть герой нібито наївного «Приватного життя Петра Виноградова» Олександра Мачерета, який водночас характерно розучує роль... Гамлета, і тим більше герой «Старого юнака» Роома — усе це почасти похідне від можливої на основі звуку естетичної емансипації від безособистісного кіностилю попереднього пореволюційного десятиріччя⁹¹.

Як відомо, Ейзенштейн 20-х з його «експериментом, зрозумілим мільйонам», і експериментом самих мільйонів цілком занурюється у принципово безособистісні стихії доби, створивши ніби їх епос-тетралогію («Страйк», «Панцерник «Потьомкін», «Жовтень», «Генеральна лінія»). «Геть індивідуальні постаті (героїв, виокремлених із маси), — пише він 1926 року, — ...геть індивідуальний ланцюг подій (інтригу-фабулу), хай навіть не персональну, все ж «персонально» виокремлену із маси подій...»⁹²

Ще 1929 року у «Перспективах» він ганив навіть такий безнадійно перетворений радянський варіант «персоналізму», як РАППівський проект «живої людини». У зв'язку з тим, що «він проситься у літературу», «він уже наполовину дібрався до театру з під'їзду МХАТу», режисер жорстко «звертається» до нього: «Товаришу «жива людина»! <...> Ви — вимога не на висоті рівня технічних засобів, можливостей, а отже, і обов'язків його (кінематографа. — В. С.) виразу»⁹³.

Але вже 1932 року в «Позичайтесь!» Ейзенштейн — характерно, після ентузіастичного оповідання про «внутрішній монолог» — обіцяє, що «першим досвідом на нашому шляху буде рішення... на тему, яка давно чекала на своє вирішення — на тему про «молоду людину ХХ століття». Про «молоду людину СРСР»⁹⁴, — додає він далі, тим самим ніби імплікуючи у свій намір згадку про свою голлівудську катастрофу

екранізації «Американської трагедії» — твору, що є і епосом, і драмою, і, нарешті, лірикою «тамтешньої» молодой людини.

Затим, ніби інстинктивно розуміючи приреченість свого «радянського» проекту звукового фільму на основі «внутрішнього монологу» «нашої» молодой людини, режисер енергійно бере курс на екранізацію зарубіжного роману, у якому поєднується революційна тематика з підкресленим, гіпертрофованим, ба навіть хворобливим персоналізмом і просто індивідуалізмом, роману, що у ньому і йшла мова про «звуковий портрет» людини — на основі екзистенційних парадоксів її «звукового автопортрета» (див. вище), роману Андре Мальро «Доля людська».

По суті, це означало ґрунтовну світоглядну й естетичну переорієнтацію художника — від апології маси до анатомії виокремленої людської душі, — переорієнтацію на екранну стенограму персоналістських глибин її внутрішньої мови. Що це означало для нього, — так само, як і подальша катастрофа задуму, — засвідчує сам Мальро: «Сергій Ейзенштейн, отримавши наказ припинити зйомки «Долі людської», зізнався мені: «Коли я робив «Потьомкіна», мені дали спокій, тому що я був майже невідомим, і мені дали на фільм усього півтора місяця, і якби він не вийшов, то тим гірше для мене. Мені було двадцять сім років. Але тепер я не буду просити Сталіна прийняти мене, бо якщо він не зрозуміє, мені залишиться тільки покінчити з собою».

А як помер Ейзенштейн?»⁹⁵

Так трагічно закінчилася унікальна спроба радянського режисера створити унікальний пейзаж «долі людської» — на основі унікальних масивів внутрішньої мови унікального ж роману. Ситуація, яка емблематично відбиває і загальну глибину та значущість задуму, і водночас його приреченість за тогочасних «умов людського існування», за яких намагалися усунути особистісне начало існування і, врешті-решт, можливий онтологічний потенціал кіно як унікального хронографа внутрішньої мови — внутрішнього монологу — потоку іконічно-ейдетичної свідомості, цих семіотичних першоумов цього існування.

Зрештою, «авторське кіно» повоєнної доби в особі Фелліні, Антоніоні, Алена Рене, Годара і деяких інших художників здійснило певні ейзенштейнівські інтуїції та наміри, створивши психологічні ландшафти пізньоевропейської душі, наближені до тих, що їх відображає роман Мальро (Ален Рене, тоді чоловік Флоранс Мальро, невинно у фільмі «Хіросіма, любов моя» (1959) з кохання француженки і японця створює ніби альянс на трагічне ж кохання європейки Мей і напів-японця Кіо, а наступного 1960-го Годар так само невинно вводить у стрічку «Маленький солдат» і мальроїстську тему терору та терориста і мікротему самого Мальро, що про нього там іде мова).

Сам же Ейзенштейн у «Бежиному лузі» ледь помітно у трагедії батька і сина рефлексує на трагедію батька і сина у «Долі людській» (безкінечно ускладнені взаємини професора Жизора, індивідуаліста-опіофага, і революціонера Кіо), пробує затим створити фільм про Лоуренса Аравійського, улюбленця і двійника Мальро, його впродовж півстоліття уявного співбесідника. Нарешті, у фільмі «Іван Грозний» знов-таки постає образ гіперіндивідуаліста (хоча вочевидь єдиного у своїй державі...), надтерориста — і водночас загадкового двійника інших героїв Мальро, що їх він назвав старовинним французьким барочним слівцем «фарфелю» (трагічний і жорстокий блазень-парадоксалист; чи не перший твір французького письменника зветься — «Царство фарфелю»)⁹⁶.

Отже, кінематограф у його становленні та розвитку постає як свого роду «дисплей», що на нього культура ХХ століття «виводить» усю феноменологічну повноту внутрішньої мови, усі її особливості і характеристики, які з найбільшою семіотичною переконливістю можна зафіксувати та відтворити за допомогою саме кінематографа. На відміну від літератури, яка необхідно першою відкрила і почала естетично освоювати материк цього базового для людської культури явища — і необхідно виключно словесними засобами, — кінематограф здобув можливість відтворити візуально-іконічний потік свідомості у внутрішній мові, що надало відповідним

його спробам особливої сутєвності, надзвичайної художньої глибини.

Будь-яке кінозображення — це очевидна проекція внутрішньої мови, особливий знаковий сколок із неї. Проте лише так зване «авторське кіно» 50–60-х років — почасти на Заході, почасти у тогочасних європейських соціалістичних країнах — цю особливість кінозображення взяло за першопринцип своєї естетики, ніби навздогін за відповідними інтуїціями і затим уже теоретичними побудовами Ейзенштейна початку 30-х років, коли він — першим в історії кіно і чи не першим в історії культури взагалі — оцінив усе універсальне значення внутрішньої мови для останньої, визначив морфологічні першооснови її знаково-інформаційної структури.

І все ж таки ці зусилля Ейзенштейна і «авторського кіно» не стали художньо-стратегічним напрямом кіно світового, яке у своїх масових вимірах орієнтувалося не стільки на власне внутрішню мову індивіда, скільки на специфічну внутрішню мову «колективного несвідомого».

Зрештою, ця колізія — проблема вже цілком конкретної історії екранних мистецтв століття — чекає на свого хроніста, який опрацює відповідний матеріал саме під таким кутом зору.



РОЗДІЛ ДРУГИЙ

Історія мистецтва, без сумніву, переплітається з історією господарства, суспільства і навіть держави.

Генріх Вельфлін

У цьому розділі ми спробуємо створити ніби «скорочену» історію кіно — його, сказати б, культурологічну мініатюру, що у ній має бути представлено саме стратегічні напрями світового кінорозвитку — напрями як одверто, так і опосередковано пов'язані із вищенаведеними обставинами першостановлення екранних мистецтв і подальшою їх долею у світовій цивілізації.

Історія кіно інституалізується як окрема наукова дисципліна десь на зламі 20—30-х років. Відтак було створено у різних країнах різні його фундаментальні курси. Зрозуміло, що тут нема ні можливості, ані необхідності дублювати ці курси, — ми ставимо перед собою зовсім інше завдання, спрямоване на віднайдення ніби «знаменникових» характеристик кінематографа.

Його історія, як ми вже могли переконатися, — це не лише сума тих чи тих фактів і кінотенденцій, а й їх очевидний зв'язок із певними, — кількісно доволі обмеженими, — найбільш загальними устремліннями загальної ж історії та культури.

Тут буде простежено зв'язок саме такого типу, необхідно позначений високим ступенем генералізації. При всій певній абстрактності його теоретичних проекцій він уявляється стільки ж реальною, скільки і могутньою рушійною силою кінематографічного становлення у всіх його інтенціях, напрямках, жанрах, надзвичайно впливовим чинником як попереднього, так і подальшого прогресу екранних мистецтв.

Зважаючи на такий ступінь «індуктивності» наших спостережень, ми їх тут розміщуємо у відповідності з реальною ієрархією соціокультурних процесів ХХ століття — від процесів, які мають виразно планетарний характер, до вже, сказати б, національних культурних універсалій, тобто універсалій, які поєднують «всезагальне» з тим, що є основоположним саме для тієї чи іншої виокремленої національної культури¹.

I

Отож, розпочнемо з такої абсолютної універсалії людської культури, як смерть, — і кінематографічних рефлексій на неї.

...В останні десятиріччя минулого століття московськими вулицями, що вели від Зачатьєвського провулка, що на Остоженці, до Рум'янцевського музею, у глибокій задумі проходив його бібліотекар Микола Федорович Федоров. Серед читачів Рум'янцевського ходили легенди про його аскетизм і справді фантастичну, неймовірну ерудицію, potwierdжені, зрештою, тими, хто звертався до нього.

Але мало хто знав, що Федоров був, крім усього, ще й філософом, упродовж десятиліть працюючи над своєю єдиною книгою — «Філософія спільної справи». Зневажаючи будь-яку приватну власність, він за все своє життя надрукував усього кілька газетних статей, вважаючи друкований текст особливим різновидом такої власності.

Проте деякі сучасники все ж таки познайомилися з основоположними філософськими ідеями Федорова — і солідаризувалися з ними (після смерті мислителя «Філософію спільної справи» було нарешті видано, і коло людей, що зацікавилися цими ідеями, розширилося).

Варто навести бодай неповний перелік тих, хто тією чи іншою мірою перебував під впливом федоровських ідей: Л. М. Толстой, який прийшов до радикального заперечення тогочасної цивілізації саме після знайомства з ними та їх автором (толстовський щоденник тих років буквально пе-

реповнений свідченнями глибокого внутрішнього зв'язку з Федоровим та його щонайсвоєріднішими постулатами); молодий В. С. Соловйов, який вважав себе учнем Федорова, познайомив Ф. М. Достоевського з «Філософією спільної справи», що стала першопоштовхом до створення «Братів Карамазових»; так само це було першопоштовхом до появи як філософських, так і технологічних ідей К. Е. Циолковського, безпосереднього учня, читача й співрозмовника Федорова, з яким він познайомився ще юнаком; пізніше «Філософією спільної справи» зацікавився учень Циолковського, видатний природознавець і філософ, засновник геліобіології О. Л. Чижевський; постать Федорова, його трактат вразили уяву Горького ще у 900-х роках, і з тим відгуки на нього щедро розсіяно по всій його творчості (так, деякі монологи Якова Богомолова, героя однойменної незакінченої п'єси письменника, сьогодні уявляються ідеологічним дублетом деяких федоровських тез); вона не пройшла повз увагу М. Гаріна-Михайловського (у першу чергу, поза його господарчою та інженерною діяльністю), тією чи іншою мірою позначилася на світогляді письменників М. Пришвіна й А. Платонова, виказує себе у спадщині Маяковського (зокрема, у вірші «Товаришу Нетте — пароплаву і людині») цілком очевидні майже текстуальні перегуки зі стрижневою федоровською ідеєю, з якої ми й почнемо наші спостереження над деякими соціально-психологічними передумовами і характеристиками кінематографа) — поет познайомився з федоровською ідеєю, очевидно, при посередництві братів Бурлюків і свого першого ілюстратора, геніального графіка, киянина Василя Чекригіна, фанатичного «федоровця»². Цей список можна було б продовжити — від Валерія Брюсова і Андрія Белого до Велимира Хлебнікова і Миколи Заболоцького³.

У зв'язку з цими фактами, по суті, належить сьогодні вибудовувати нову ретроспективу російської культури того періоду — з огляду на стільки ж приховану, скільки ж глибоку присутність у ній Миколи Федорова та його ідей.

Що вразило згаданих діячів російської літератури й культури взагалі при їх випадкових і не випадкових зустрічах із

«Філософією спільної справи»? Чому вона десятиріччями зберігала неабиякий вплив на найблисучіші російські уми?

Відповісти неважко: ця філософія напрочуд сильно відчула й осмислила трагедію смерті, що її колись було названо «останньою крапкою кожної каузальності» (улюблена А. Вайдою цитата із Маркса), відчула її як «неправду» і несправедливість.

Зрозуміло, тут вона була не першою і не останньою: страх смерті — конститутивне, основоположне почуття безлічі художніх текстів і філософських систем від епосу про Гільгамеша і ветхозавітних книг до Альбера Камю, який розпочинає свій «Міф про Сизифа» (маніфест французького — філософськи і темінологічно «полегшеного» та «розреченого» — різновиду екзистенціалізму) з драстичної заяви: єдиною філософською проблемою, вартою уваги, є проблема самогубства⁴.

Для марксиста, що вбачає панацею від смерті окремого індивіда в нескінченній життєдіяльності роду, людської спільноти, яким він належить, проблема смерті існує не стільки в онтологічному, скільки в історико-культурному плані — як реальність, що виявляє себе в тому чи іншому суспільному часі та просторі. На адресу тих, хто намагається відмахнутись від цієї реальності, О. Т. Твардовський суворо зауважив: «Не думаю, щоб ці люди становили собою соціалістичний ідеал духовного розвитку». На його думку, «ніколи смерть не буде байдужою для людської свідомості, ні при будь-якому ідеальному суспільному ладу і найщасливішій особистій долі»⁵.

Отже, не варто вживати епітет «декадентський» у зв'язку зі спробами замислитися над «останньою крапкою кожної каузальності» та відповідно над можливостями її усунення.

Однією з таких спроб і була «Філософія спільної справи», яка ставила за мету подолання смерті, навіть більше того — воскресіння усіх померлих за допомогою надрозвиненої технології. По суті, грандіозна фєдоровська утопія переповідала на секулярний лад найголовніше устремління християнства — «чаю воскресіння мертвих».

Маркс писав: «Смерть здається суворою перемогою роду над певним індивідом і неначе суперечить їх єдності, але певний індивід є лише якась певна родова істота і як така смертна»⁶.

Йдеться тут, власне, про те, що сама смерть людини має суспільну наповненість, стає ніби особливою соціальною категорією. У цьому легко переконатися, дослідивши, скажімо, основні жанри посмертного словесного портрета померлого члена суспільства. Усі вони — від архаїчних плачів до сучасного некрологу — наголошують переважно на соціальних характеристиках покійного⁷.

Давні епохи людської культури виробили саме тверезе, у певному розумінні непатетичне ставлення до смерті як неунікної і необхідної компоненти життя. Сповідуючи ті чи інші різновиди язичництва — «релігію самодостатнього космосу» (С. С. Аверинцев), — тогочасна людина відповідним чином сприймала смерть у нетрагічному вимірі як дублет космічно-біологічних процесів, де життя йде у парі зі смертю.

То була доба, коли боги «помирали» нарівні з людьми (на Криті показували могилу Зевса, у Дельфах — могили Аполлона і Діоніса), помирали для того, щоб знову воскреснути у процесі одвічного природного круговороту. Даки сміялися на похоронах, так само, як і українці в деяких регіонах України (пор. і сучасний румунський звичай).

Зрештою, обов'язкове осміювання покійника входило у жалобні ритуали навіть такої високорозвиненої цивілізації, як римська. Дохристиянські культури ще не знали абсолютних ціннісних орієнтирів поза одвічною круговертю людей, речей і явищ, тому не оплакували покійника, який необхідним чином ставав часткою субстанції Всесвіту з тим, щоб рано чи пізно знову повернутися, та ще й до того у тій само психофізичній якості.

Таке специфічне переживання смерті іноді відтворюється і в межах пізніших культурних традицій, у добу християнства, — аж до Нового часу включно. Гердер називав смерть «цілющою матір'ю», Гете у «Максимах і рефлексіях» жалів тих, хто, за його словами, «надає великого значення

смертності усього земного», Новалис у «Гімнах ночі» оспівав смерть як особливий бік буття⁸, співав їй гімни і Феєрбах:

*Не бійся смерті. Адже ти перебуватимеш на батьківщині,
У знайомій країні, яка, люблячи, обніме тебе⁹.*

Така «танатодицея» (виправдання смерті) можлива лише у розвиненому родовому контексті, де будь-який індивідуальний людський вчинок обов'язково провисає між різного роду надособистісними стихіями, витікає з надособистісного і туди ж перетікає. Давньоєгипетська свідомість формувалася в умовах беззастережного авторитету релігії і, сказати б, «проростала» в смерть, сприймаючи її як особливий спосіб того ж таки життя, а не як його антипод.

Епос у своїх основних вимірах не знає смерті як «антижиття». «Беовульф», створений на порозі англійського середньовіччя, закінчується смертю героя і... бучним бенкетом — так само закінчується пушкінська «Пісня про віщого Олега», яка геніально відтворює основну схему архаїчної свідомості. Герой середньовічного японського роману боїться порушення «бусидо» — самурайського кодексу честі — набагато більше, аніж смерті. У більш розвиненій формі зверхність родової моралі над смертю повторює подальша суспільна формація — у патріотичному або науковому подвигу.

Можна й треба говорити про свого роду «космічний опортунізм» архаїчних культур, які аж надто вже слухняно миряться з явищем смерті. Разом із тим їм не можна відмовити в енергії, з якою вони перетворюють смерть з епілогу людського життя — на його пролог.

Тут і лежать витoki багатущої світоглядної традиції, яку найуважніший її дослідник М. М. Бахтін назвав «карнавальною», — традиції, заслути якої перед людською культурою просто-таки неопіненні. Карнавальне світовідчуття навіть у своїй пізній, доволі виродженій формі, не знає страху перед смертю, воно перемагає її, — бодай у необхідних межах того «карнавального» часу, що відпущений тим чи іншим жанрам карнавального дійства.

Проте історія культури знає епохи, коли таке парадоксальне і водночас діяльне співробітництво людини зі смертю поступається місцем справді безпринципному пристосовництву до природи, дещо капітулянтським настроєм, що проглядають у словах Гольбаха: «...Підкоримося природі»¹⁰.

В істориків культури давно вже стали загальком спостереження над обернено-пропорційною залежністю родової напруги (рівня міжлюдської солідарності) і страху смерті: чим вище потенціал першого, тим нижче температура досліджуваної нами емоції — і навпаки. Особливо гостро страх смерті переживається тією свідомістю, яку Ф. М. Достоевський назвав «усамітненою» — виразний псевдонім буржуазно-індивідуалістської, чи не провідної суспільно-історичної реальності минулого століття, особливо другої його половини.

При бажанні можна було б укласти, так би мовити, «танатологію» тієї доби — особливу «наукову дисципліну», яка займалася б саме феноменологією страху перед смертю, що терзав ХІХ століття, бо матеріалу для цього більш аніж досить.

Зовсім юний Лермонтов писав: «Думка про те, що я можу померти, перетворює світ для мене на грудку бруду». Під цими словами могли б підписатися Леопарді й Кіркгор, Барбе д'Оревільї і Вільє де Ліль Адан, Бодлер і Ніцше — найвишуканіший квіт тієї вишуканої культури, що виростала в оранжереях «усамітненої свідомості».

В епоху *fin de siècle* («кінець століття»), на схилку минулого століття, страх смерті із малодоступного словника елітарної культури, «культури для втаємничених», потрапляє у дешевий інвентар «масової культури» пересічного буржуазно-інтелігентського салону, стає елементарною одиницею ідеологічного обігу, яким перебувалося тогочасне міщанство, що саме бурхливо «інтелектуалізувалося».

І все ж таки це була не лише модна недуга, яку напівінтелігент-напівбуржуа тих часів іноді прищеплював собі ледь не силоміць. Поряд з відвертою і малоуспішною симуляцією страху смерті ця недуга справді входила у соціальну патологію того часу.

Так, її надзвичайно болісно переживав Лев Толстой, який проти своєї волі у вирі невідворотних суспільних процесів, що руйнували спокійні, патріархальні ритми минулого, спізнав усі безодні «усамітненої свідомості». Пригадаємо відомий епізод з його біографії — так званий «арзамаський жах», про який він писав дружині: «Третього дня я ночував в Арзамасі, і зі мною було щось незвичайне. Було дві години ночі, я втомився страшенно, хотілося спати і нічого не боліло, але раптом на мене спала печаль, страх, жах, такі, яких я ніколи не переносив. Подобиці цього почуття я тобі розповім потім; але подібного болючого почуття я ніколи не відчував і нікому не дай Бог відчувати». Через п'ятнадцять років Толстой «розповів подобиці» в оповіданні під виразною назвою «Записки божевільного»:

«— Чому я нудьгую, чого боюсь?

— Мене, — нечутно відповів голос смерті. — Я тут»¹¹.

У XIX столітті «голос смерті» прозвучав, звичайно, не лише в «номері» арзамаського заїжджого двору, у тій «чисто вибіленій кімнатці», — він, сказати б, озвучує всю тогочасну культуру, лунає у всіх її приміщеннях — від елітарних віталень, куди пускали тільки вибраних, до сіней, де юрмилася напівінтелігенція.

Г. В. Плеханов писав з цього приводу: «Цей жах перед думкою про смерть вельми характерний для Толстого.

Відомо, що це почуття відіграло дуже велику роль у процесі вироблення тих поглядів, сукупність яких становить так зване розмовною мовою толстовство...

Коротко — для нього не могло бути нічого втішного у християнській думці про безсмертя душі: йому потрібно було безсмертя тіла»¹².

Стає зрозуміло, чому Лев Толстой, а слідом за ним ще кілька десятків його сучасників того ж рангу звернулися до радикальної утопії М. Ф. Федорова, позначеної пафосом «антисмерті». Зрозуміло, чому Толстой після чергового конфлікту зі своїм середовищем (як відомо, світський Петербург у «Війні і мирі» отримує назву «примарного» — письменник і в інших відповідних випадках вдавався до метафорики, пов'язаної

з «останньою каузальністю») йшов у федоровський підвал, під склепінням якого лунав «голос життя», а не смерті. Фігурально кажучи, там побували чи не всі сучасники Толстого, гідні того, щоб бути його сучасниками.

Але до чого ж тут кінематограф?

У художника М. В. Нестерова є картина «На Русі» (1916 р.) — зліва натхненний отрок, ніби «старший брат» отрока ж Варфоломея, справа — Росія, як її уявляв художник: селяни і селянки, ченці й черниці, сліпий солдатик Першої світової, якого веде під руку молоденька сестра милосердя, а в глибині юрби — Лев Толстой, Достоевський і Володимир Соловйов. Але на цьому наше здивування не закінчується — в її центрі вгадується... обличчя М. Ф. Федорова (на жаль, це не відзначено в жодному дослідженні, присвяченому російському художнику).

Тут не мають значення біографічні обставини, за яких автор «Філософії спільної справи» став одним із персонажів нестеровської картини (очевидно, це вплив друга і родича художника С. М. Булгакова, який певний час вважав Федорова «найбільшим філософом усіх часів і народів»). Тут найцікавіше простежити філософсько-естетичні першовитоки портретного мистецтва Нестерова пореволюційної епохи, що стають зрозумілими саме у плані його федоровських рефлексій!

Філософи П. О. Флоренський, С. М. Булгаков та І. О. Льїн, брати-художники Коріні, художниця С. С. Круглікова, скульптори І. Д. Шадр і В. І. Мухіна, академіки І. П. Павлов і О. М. Северов, хірург Юдін та інші персонажі багатющої портретної галереї пізнього Нестерова давно померли — і водночас продовжують жити у знаках мистецтва і відповідним чином у напій свідомості, зберігаючи, отже, своє місце у загальній структурі людської культури. Попри ніби умовну зустріч із ними, глядач підключається до емоцій, носіїв яких уже немає, забезпечуючи їх хай своєрідне, але по-своєму виразне безсмертя.

Тут образотворчі мистецтва не мають або майже не мають конкурентів. Нагадаємо про фільм угорського кіно-

режисера-документаліста Пала Золтаї «Фотографія», де, зокрема, підкреслено особливу у сучасній цивілізації роль фотопортрета, який часто-густо стає, сказати б, двійником оригіналу, його невід'ємною частиною, істотним семіотичним доповненням до нього. Першопопштовхом до створення фільму, за словами Золтаї, стала почута ним розповідь про те, як люди під час повені насамперед почали рятувати... альбоми із сімейними фотографіями¹³.

Що ж, такі альбоми у сучасному домі справді виконують ту ж функцію, що й олтарі предків у домі давньоримському чи давньокитайському, — це їх очевидний еквівалент, технологічний коректив до культу предків (обов'язкової ознаки архаїчного світогляду), який передовсім будувався на вірі у їх безсмертя. Сімейний альбом — ніби сурогат, ерзац безсмертя його персонажів, безсмертя фіктивного, але все ж таки — безсмертя.

«Фотобезсмертя» править той же зворушливий ритуал, що й римський господар із домочадцями, ставлячи перед ларами мисочки з їжею. Дослідники давно вже звернули увагу на «марновірний» супровід фотоальбому і взагалі фотографії. Етнсграф П. Г. Богатирьов, розглядаючи фотографію у системі сучасних, досить численних рецидивів магічного мислення, де один предмет обов'язково заміщає інший або особливим чином ототожнюється з ним (явище так званої партиципації), писав: «Ми бачимо, що у наші дні з'являється новий предмет (сучасної «магічної техніки». — В. С.), який замінює колишні, — фотографія»¹⁴. Зрештою, якщо бути більш точним, то фотографія, зрозуміло, не «замінює колишні предмети», що мали високий магічний коефіцієнт, просто вона ще не вивільнилася від інерції магічного мислення, потрапивши завдяки своїм властивостям прямісінько у його русло так само, як там свого часу побувала ікона, жизописний і графічний портрет.

Таким чином, людське зображення, виконане у тій чи іншій художній техніці, до фотографії включно тисячоліттями «підміняло» людину, забезпечуючи їй своєрідне, хоча й проблематичне безсмертя.

Не будемо тут говорити про марновірство — йдеться про речі, зрозуміло, глибші — про одну із найважливіших інтенцій людської культури, спрямовану на подолання (знову-таки нехай і проблематичне!) смерті. Саме одне й те саме устремління об'єднує і архаїчне заклияття смерті, коли римська матрона «годувала» *lares familiares* (домашніх ларів), і, в термінах етнографії минулого століття, анімізацію (оживлювання) людського зображення, зокрема фотографічного. Разом із тим фотозображення, зрозуміло, несе точнішу і багатшу інформацію про своїх персонажів, аніж навіть найбездоганніший ілюзіоністський портрет (тут ідеться, звичайно, не про естетичну інформацію).

Отож, уже можна накреслити бодай елементарну іконографію одвічної конфронтації людини і смерті.

Спочатку — це різко деіндивідуалізовані, надміру умовні «псевдопортрети» предків і сучасників, особливо тих, кого ще за життя вже готували до ролі предка. Тут будь-яка виокремлена людська риса обов'язково зникає у родовому і надособистісному. Це однаково стосується і простодушно-незграбних ларів і рафінованої грецької портретної пластики.

Погруддя Перикла, наприклад, не мало нічого спільного з негарним великим афінянином — перед нами ніби мармурова метафора громадянської доблесті, а не сам Перикл, голова якого, за словами його політичних ворогів і просто злостивців, була схожа на цибулю... Це пластична формула родової свідомості, необхідно байдужої до будь-яких видових ознак.

У ту добу саме всеосяжний родовий контекст людської життєдіяльності став гарантом її успішного перестрибування через «останню крапку будь-якої каузальності», її, у термінах сучасної фізики, недискретності-безперервності. Погруддя Перикла було потрібне не так самому Периклові, як суспільству для відправлення особливих громадських ритуалів, для розвитку соціальної обрядовості, що мала підтримувати полісну патетику родового обов'язку. (З особливою силою ця патетика позначилася на славетній промові Перикла, виголошеній над тілами загиблих афінян — кон-

центроване почуття власної і родової гідності. Виголошуючи такі промови, можна було не боятися смерті, і Перикл та його сучасники її не боялися.)

Але спливали віки, і згадана патетика поволі щезала. (Пригадаємо відомому приказку «На миру и смерть красна», яка зберігла відгомін цієї патетики.) Людина все частіше і все довше залишалася наодинці з собою.

І от настала хвилина, коли людське зображення нарешті остаточно випало з ритуалу і вже відтворювало не «общечеловека», якщо пригадати один із неологізмів Достоевського, а... виокремлену людину, стало портретом «не роду», а «виду», хвилини, про яку у зв'язку з нашою темою надзвичайно точно сказав О. Блок:

*О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда лицо твое в простой оправе
Передо мной сияло на столе.*

Не можна собі уявити, щоб Периклова дружина Аспасія по смерті чоловіка дивилася на його згадане погруддя з тими ж почуттями: для неї дороге обличчя, зрозуміло, «сияло» не в паперовому паспарту, а в ореолі «доблестей, подвигов і слави» (як, зрештою, і для скульптора, що відтворив його своїм різцем)¹⁵.

Зате не можна собі уявити, щоб портрет, який «сяяв» на поетовому столі, не був схожий на реальну Любов Дмитрівну Блок-Менделєєву, — подібно до того, як Периклове погруддя було несхоже на самого Перикла. Для того людство і винайшло фотографію, що виготовляє найпереконливіші дублети і дублікати людської зовнішності!

Отож, вимальовується хай тут дещо спримітивізована, але доволі точна схема розвитку людського зображення.

В архаїчному світі, точніше, у добуржуазну епоху, таке зображення без останку розчиняється у надіндивідуальних канонах. У новоєвропейську добу з її «культу особи»¹⁶ воно принципово індивідуалізується, досягаючи надзвичайної подібності з «портретованим» (ілюзіоністський портрет,

започаткований Відродженням, і, нарешті, фотографія). Тут, зрозуміло, спостерігається не лише інтервенція так званої «індивідуації» у мистецьку царину, її механічне перенесення у художню технологію. Можна й треба говорити про принципове явище, пов'язане з епохою, збайдужілою до «загального добра», до одописних «доблестей, подвигів, слави», — про явище своєрідної психологічної компенсації різного роду духовних травм, яких зазнавала «усамітнена» новоєвропейсько-індивідуалістична свідомість: **чим двозначнішим, невизначенішим і проблематичнішим ставав соціальний статус відчуженої людини, тим конкретнішим і наочнішим ставало її зображення**¹⁷.

Маленький штрих до новоєвропейського портрета — особливої, граничної конкретності він необхідно набирає... у поліційному досьє (пригадаємо, як сумлінно фотографують заарештованого Максима у відомій кінотрилогії), у вітринах під шапкою «Розшукуються», «Стережіться злодіїв» тощо. Характерно, що жанр портрета літературного певною мірою завдячує саме «поліційному» «словесному портрету», який укладався ще у романах Діккенса.

Така залежність виразно проглядає, скажімо, в останньому російському «розбійницькому романі» (жанр, надзвичайно поширений упродовж XVIII століття) — у «Дубровському» (Пушкін відверто називає свого героя «молодим розбійником»). Тут про зовнішність людини, яка повністю випала зі свого стану і таким чином із будь-якого сталого соціального контексту, ми дізнаємося... саме завдяки «особливим прикметам», зачитаним поліційним чиновником¹⁸.

Такий «словесний портрет» уявляється продуктом розпаду родової солідарності, вульгарною, але виразною маніфестацією повсюдної «індивідуалізації», що запанувала у суспільстві... Останнє тут ні на шеляг не поціновує своїх членів, цькує їх несправедливими судовими позовами, посиляє проти них «дві роги солдат», але водночас добре пам'ятає про їх принципову виокремленість. Неповторні «особливі прикмети» стають особливими психофізичними ознаками цієї виокремленості.

Отже, літературний портрет виникає на межі двох стихій, що конфліктують між собою (герой і суспільство), у прикордонній зоні цього конфлікту (одна англійська п'еса, що прямо наслідувала «Розбійників» Шіллера, багатозначно позивалася «Жителі порубіжжя»).

Проте сильний індивідуальний наголос на новоевропейському портреті — лише одна, хоча й не випадкова його риса (як не випадкові надміру різкі типи гангстерів у західних кіногінйюлях, скажімо, Ліно Вентури). Разом із тим він має й інші, не менш суттєві ракурси.

Йдеться про те, що в атмосфері повсюдного відчуження різко індивідуалізований портрет (насамперед його технологічне акме — фотографія) почасти бере на себе функцію... гаранта безсмертя (колись це робила родова ідеологія) — звідси магічні рудименти фотофеномена. Поступова ентропія, повільне убуття такої ідеології, супроводжувалася поступовою ж екстропією (набуванням) подібності людського зображення з його оригіналом, що півтора століття тому особливо різючого ефекту досягло у фотографії. Але ж не випадково згаданий угорський режисер-документаліст поетику свого фільму вибудував саме на фотографії! Фотографія ж — переддень кіно, а кіно — «посилена» фотографія.

Один із героїв пригодницького циклу Юліана Семенова, запеклий цинік з роману «Пароль не потрібен», каже: «Важливо, щоб слід залишився від людини — намальований або надрукований, не важливо, — тоді не страшно жити, дублікат залишається у разі смерті. Я смерті боюся, тому так часто знімаюся в американській кінохроніці — щоб тільки залишитися на землі. Хоч пласким, — а все одно рухаюся. Дублікат ніби після мене збережеться»¹⁹. Про штучне безсмертя у двовимірному світі кінострічки краще й не скажеш...

Зрештою, якщо біогвардійський міністр тут виборює безсмертя за допомогою американської кінохроніки, то справжній герой роману, червоний розвідник Ісаєв, отримує його з рук автора. Перед нами ще один приклад суго «лабораторного» безсмертя, забезпеченого особливим літературним інструментарієм, вправними рухами сюжетно-

фабульного скальпеля, які «відсікають» від героя не лише невідворотний фатум «невидимої війни», а й біологічну ентропію. Упродовж півстоліття Ісаєв-Штірліц виходить неушкодженим із пасток колчаківської, білоестонської і меркулово-молчановської охоранки, Інтеллідженс Сервіс, імперської розвідувальної служби Японії, абверу й гестапо, югославської контррозвідки, неофашистських організацій і «відомства для охорони конституції» ФРН, маоїстської контррозвідки і т. ін. і т. п. Белетрист повертає тут у літературу давню категорію навічної «епічної молодості» (пор., скажімо, Альошу Поповича з його нескінченною билинною «молодістю» або ж одвічну «епічну старість» Карла Великого із середньовічного епосу).

Тут належить говорити про особливий часовий континуум такого роду літератури (принаймні, для її позитивних персонажів). Реальний історичний та біологічний час розплавляється у тигелі такої романної поетики, що у ньому без жодних зусиль можна віднайти попіл архаїчної літературної алхімії, залишений від тих днів, коли та ще палахкотіла живим вогнем.

Епос не знає смерті або, принаймні, не вважає її «останньою крапкою будь-якої каузальності». Про специфічне безсмертя романного героя згаданого типу, успадковане ним від давноминулих літературних традицій, так говорить французький дослідник Ж. Тортель: «Буттям героя визначається буття світу, герой не помирає, а залишається завжди подібним самому собі... Час обертається у ньому самому. Він не має тривалості. Дванадцять років, необхідні для успіху заходів Рокамболя або Фантомаса, вміщуються в одну мить. Це — не людський, це — міфологічний час»²⁰.

Так само, «поспішаючи» у кінооб'єктив, людина розіграє нби ту ж драму одвічного протистояння Смерті і Антисмерті, нескінченний діалог Біоса і Танатоса.

Інгмар Бергман дитиною побачив фреску на стінах батькової кірхи у Селькуше — Лицар грає в шахи зі Смертю — звичайну церковну фреску, яка пізніше й розгорнулася у грандіозну кінофреску під назвою «Сьома печать».

Тут перемога Смерті не менш проблематична, аніж поразка Лицаря. Бергман, безперечно, почасти переніс у кінофабулу основну антиномію кінофеномена, який ідеально відтворює конroversу смерті і людини і який супроводжує останню не в давньоєгипетську «країну померлих», що по дорозі до неї лунає журлива «Пісня арфіста», не в античний Елізіум чи в інші подібні простори потойбічної географії, звідки, за словами того «арфіста», «ніхто ніколи не повертався», куди марно сягає подумки скандинавський брат його Гамлет. Парадокс кінематографа полягає у тому, що у ньому «звідти» повертаються — хай ненадовго, хай у мерехтінні наскрізь умовного екранного дивосвіту, хай зітканими не з плоті, а із світлотіні, але повертаються...

Тут на часі знову порівняти кінематограф зі стадіально більш ранніми спробами закріпити пам'ять про померлих, зокрема, з віддаленим передднем кіносеансу — з культово-магічними ритуалами і їх пізнім, уже виродженим, епігонським різновидом — окультиними сеансами, надзвичайно поширеними саме у переддлюм'єрівську добу.

Нас не повинна шокувати типологічна спорідненість цих явищ, які, здалося б, належать зовсім різним світоглядним та часово-історичним вимірам: людська культура елементарна, й одномірне у ній поступово перетворюється на розвинене й багатомірне.

Очевидний крутий діалектичний заміс цього творива: у кожному довершеному продукті проглядає його саме елементарний генетичний код, нерідко надзвичайно архаїчний, — програма, вироблена ще нашими пращурами. Лейбніц якось сказав, що теперішнє вагітне прийдешністю, — але ж той, хто заглядав у метрику теперішнього, знає: воно теж пам'ятає темряву материнського лона і теж колись було прийдешністю, чекаючи пологів історії.

Отож, заперечувати генотип, спадкову основу будь-якого явища культури означає, зокрема, солідаризуватися зі звинувачем на славнозвісному «мавпячому процесі», який наголошував, зокрема, на неегічності і неестетичності дарвінівського уявлення про походження людини...

Так-от: ми вже звернули увагу на невинновковий магичний присмак фотографії у сучасному побуті. «Знімаючи» патину магичних уявлень з людського зображення, вона водночас сама рясніє відповідними «плямами». На магичний кір у дитинстві перехворіло й кіно, — принаймні, у сприйнятті його деякими тогочасними авторами.

Справді, якщо, зрозуміло, не технологічний, то принаймні ідеологічний принцип кіносеансу проглядає у сеансі культово-магічному, зокрема у некромантії (віщування мертвих). Так, цар Саул викликав тінь пророка Самуїла, Одиссей — пророка Тирезія, подібні забаганки зустрічаються у скандинавському, кельтському і т. п. елосі. Славетні фессалійські відьми, відомі на весь греко-римський світ майстрині своєї справи, полюбляли «скіамантію» і «психомантію» (віщування тіней або душ). Але ж напівлегендарний доктор Фауст, рабини із середньовічного пражського гето і католицькі місіонери-езуїти викликали ті ж самі тіні... уже за допомогою чарівного ліхтаря, пращура сучасного кінопроектора (винахід уже згаданого патера Анастасіуса Кірхера).

Такі «пракіносеанси» теж здійснювалися із сакральною або напівсакральною метою, але вони вже мали зовсім інше — технологічне — забезпечення, далеке від істеричного візіонерства, що супроводжувало магичне дійство.

Отже, вийшовши з останнього, продовжуючи його основну інтуїцію (зрозуміло, в іншому обсязі і з іншими завданнями), кіносеанс був вочевидь надійнішим і безпечнішим засобом комунікації (це можна сприйняти як жарт, але культура на своєму шляху від малорозвиненого до диференційованого жартувати не любить).

В одному трагічному російському вірші, де знято «сьому печать» з часу й простору, де живе обернулося мертвим, а мертво прикидається живим, є такі рядки:

*И, промелькнув в оконной раме,
Бросил нам всем пытливым взгляд
Нищий старик, — ну, конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад²¹.*

А якщо б він промайнув не у «віконній рамі» «заблукалого трамвая», а в рамках кіноекрана з його «масовками», з його міріадами того кінонаселення, що його вже не перерахувати ніяким демографам?

Таке зображення, безперечно, тривкіше за те, що мерхтить на «екрані» візіонерської свідомості.

Так за допомогою технології культура здійснила одну зі своїх найдивніших і найголовніших інтенцій, що іноді в ексцентричній і несподіваній формі супроводжує її чи не з перших кроків (йдеться саме про згадані візіонерські сеанси...). Кінематограф з його особливою технікою, яка ідеально відтворює минуле (хай лише тільки його фрагменти, тільки те, що потрапило в оптичну зону кінооб'єктива), уявляється однією з найбільших перемог культури над непам'яттю, забуттям, ентропією — над Смертю, одним із найбільших її подвигів у цій боротьбі.

Російський поет А. Ахматова зверталася до свого друга у добу «Заблукалого трамвая»:

*В сохровищнице памяти моей
Твои слова, улыбки и движения.*

Але ж параметри й можливості індивідуальної людської пам'яті надміру обмежені, її інформаційний поріг очевидний. Дивовижний феномен Сенеки а чи Шерешевського, які пам'ятали рішуче все, швидше виняток, який потверджує це правило. Кінематограф же надзвичайно розширює площу якщо не індивідуальної, то принаймні колективної пам'яті. Тоді ахматовські рядки набувають іншого, особливого звучання...

Услід за тим час дослідити вельми серйозну історико-культурну ситуацію — чи знав С. М. Ейзенштейн працю М. Ф. Федорова. Напевне, знав.

Так, очевидні його світоглядні перегуки з книгою згаданого М. М. Пуніна «Проти цивілізації» (1918), написаною у співавторстві з керівником петроградської народівити Євгеном Полетаєвим. У цій книзі відверто проглядають ідеологічні сколки з федоровської утопії — її безкомпромісна антибур-

жуазність, колективістський пафос, ностальгія за повноцінним суспільним контекстом індивідуальної життєдіяльності²². Зрозуміло, наше припущення — не більш аніж гіпотеза. Про Федорова Ейзенштейн міг почути, наприклад, від свого колеги Віктора Шкловського, якого давно цікавила ланцюгова реакція Федоров–Маяковський, Федоров–Ціолковський.

Зрештою, тут відповідні історико-біографічні моменти особливого значення не мають. Набагато цікавіший безпосередній ідеологічний та текстуальний перегук кількох рядків «Небайдужої природи» зі своєрідними пасажами «Філософії спільної справи»: «Окремі операції зливаються в єдину спільну справу, і все разом взяте сполучується у дивовижно-контрапунктичне переживання колективної творчості і творення»²³.

Але головне, звичайно, не це. Великого режисера і тоді, і пізніше часто звинувачували у байдужості до людської одиниці, у навмисному її розчиненні у стихіях та інститутах надособистісного. Кінокритика, захищаючи римське право виокремленого індивіда, забувала, однак, що останній насправді «зоон політikon» («суспільна істота») — навіть у найпарадоксальніших ситуаціях: чи то на найвищих поверхах башти зі слонової кістки, чи то усамітнений у фіваїдській пустелі, чи то навіть на безлюдному острові. Адже Робінзон Крузо саме у такій ситуації повторив основні ритми й цикли господарчої історії людства, зокрема його буржуазно-індустріальну стадію...

Ейзенштейн у своїх творах відтворив основні акти новітньої історичної драми, аж ніяк не цураючись індивідуального — просто він розглядав його у колективістському контексті. Відповідним чином, він подавав, сказати б, узагальнений портрет людських колективів у найвідповідальніші моменти їх історії. Він забезпечував безсмертя не так виду, як роду²⁴.

А тепер пригадаємо слова Маяковського:

*«Для вас кіно — видовисько.
Для мене — майже світогляд»²⁵.*

Ці слова часто цитуються у дослідженнях з історії й теорії кіно. Цікаво й повчально простежити їх генезу, яка чомусь залишилася поза увагою дослідників життя й творчості Маяковського.

Як відомо, упродовж 1914–1915 рр. московський двотижневик «Кіне-журнал» відрукував кільканадцять статей молодого Маяковського, що виступав під псевдонімами Владимир, В. Владимиров, В-ов²⁶. Не будемо говорити про історико-культурне значення тих статей — це тема окремого дослідження. Згадаємо лише, що стилістично вони орієнтовані на своєрідний жаргон тогочасної російської журналістики. Одним із творців його був нині забутий Микола Григорович Шебуєв, ім'я якого у ті часи було відомим кожній письменній людині. Шебуєв чи не першим у Росії почав писати про кінематограф — по-дилетантському, але не без влучних спостережень. Зокрема, ще у 1909 р. в одному із своїх кінофейлетонів він сказав: «У побут кожної сім'ї увійшов тепер синематограф, увійшов не тільки як «нове поняття», але і як **новий світогляд**» (виділено мною. — В. С.)²⁷.

В очах Маяковського Шебуєв уособлював тогочасну російську «паралітературу», її некращі риси:

*Сегодня на Верхарна обиделись небеса.
Думает небо —
дай зашибу его!
Господи,
Кому теперь писать?
Неужели Шебуеву?*

(«Мрак», 1916)²⁸

Аде вдалу шебуєвську формулу «синематографа» поет, очевидно, все ж таки запам'ятав і використав (до речі, чи немає у словах «майже світогляд», сказати б, певної полемічної інерції «антишебуєвських» настроїв поета?).

Отож, «майже світогляд». Простежимо основні ознаки цього світогляду.

Нещодавно літературознавець Б. Л. Мілявський наштовхнувся на оповідання якогось Армандо (напевне, псевдонім) «Справжній артист екрана», надруковане у тому ж таки «Кіне-журналі» (1914 р., квітень)²⁹.

Герой оповідання Опарін у гонитві за славою вимагає від одного вченого, «щоб професор його заморозив і пізніше оживив». «Спроба вдалася на славу» — Опаріна заморозили, а потім розморозили і оживили. Завдяки тому, що цей експеримент було зафіксовано на кіноплівці, Опарін стає знаменитістю, але його кидає наречена, шокована й перелякана надзвичайною ексцентричністю такого експерименту. У відчаї Опарін пропонує одній кінофірмі зняти фільм про його смертельний стрибок з дзвіниці Івана Великого.

На думку дослідника, яку ми цілком поділяємо, це оповідання є незграбним конспектом першого (втраченого) сценарію Маяковського «Гонитва за славою», який московські бізнесмени нібито забракували, а насправді використали, створивши бойовик про «справжнього артиста екрана». Адже в оповіданні виразно проглядають фабульні алгоритми «Забудь про камені» (1927 р.) — останнього кіносценарію Маяковського — і «Клопа» (1928 р.). Отож, «Справжній артист екрана», на думку Б. Л. Мілявського, — «свого роду лібрето першого сценарію Маяковського», його свого роду запис, виклад, «щось на зразок проспекта».

Але, безперечно, типологічні паралелі між цією фабулою і подальшою творчістю Маяковського набагато глибші, принципівіші й суттєвіші, аніж зовнішня схожість заморозених, а потім розморозених і оживлених Опаріна і «колишнього робітника, колишнього партійця, нині нареченого» Присипкіна.

Йдеться про вже згаданий філософський інваріант усієї спадщини Маяковського — про воскресіння людини після смерті. З безприкладною силою цей лейтмотив Маяковського прозвучав у трагічній коді «Про це» — в «Проше-

нии на имя... Прошу вас, товарищ химик, заполните сами!»
Поет з розтерзаним життям і серцем подає ніби ліричний
коментар до федоровської утопії:

Вижу,
вижу ясно, до деталей.
Воздух в воздух,
будто камень в камень,
недоступная для тленов и крошений,
рассиявшись,
высится веками
мастерская человеческих воскрешений.
Вот он,
большелобый
тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга —
«Вся земля», —
выискивает имя
Век двадцатый.
Воскресить кого б?
— Маяковский вот...
Поищем ярче лица —
Недостаточно поэт красив. —
Крикну я
вот с этой
с нынешней страницы:
— Не листай страницы!
Воскреси!³⁰

«Большелобый тихий химик» цілком може бути пор-
третом — парафразом М. Ф. Федорова (про інтерес до нього
з боку Маяковського саме в ті роки див. вище)...

Таким чином, якщо для московської кінофірми, що
сплагітувала сценарій Маяковського, доля Опаріна, який
спробував перестрибнути через «останню крапку будь-якої
каузальності», була тільки видовиськом, то для Маяков-

ського — «майже світоглядом», тобто кінопролегоменами до основних ознак його світогляду, до цього «генерал-басу» всієї його творчості.

Є щось символічне у тій передреволюційній московській кінобагателі. Саме у ній зав'язався світоглядний вузол великого поета, який боротьбу зі смертю, подолання її у всіх можливих — соціальних, біологічних і т. п. — вимірах зробив, по суті, своєю провідною темою, головним стратегічним завданням керованої ним «армії» мистецтв. Саме тут «танатофобія» кіно, його намагання обійти «останню крапку будь-якої каузальності» вперше оформилася у відповідний сюжет: тут основна ідея кіно стала і його фабулою.

Так, уже у свій «античний період» кінематограф завдяки ексцентріаді Маяковського осмислив свій особливий культурний першосенс, віднайшов свої специфічні філософські першовитоки — і повернувся до них: смерть і воскресіння «справжнього артиста екрана» цілком дорівнюють тим онтологічним характеристикам кінематографіа, про які йшлося вище. Щоправда, людина у кіносвіті повертається до життя лише у вигляді «тіні» (пор. образ у вірші «Про це»: «Подымаюсь сеньскою сенью, синематографической серой тенью»), але ж Фризе-Грін, який цівжиття віддав хімії кольорів кіноплівки, — лише далекий «працюр» того «большелобого тихого химика», до якого волав поет.

Зрозуміло, що кінематограф — лише паліатив в одвічному протистоянні культури й смерті. Але хоч деякі стовпи її всемогутності він принаймні захитав, вириваючи з непам'яті те, що, здавалося б, назавжди було втрачено. То чому б йому і не стати однією з найперших цеглин у підвалинах прийдешньої «Майстерні людських воскресінь»?!

II

Десь у середині цього століття в одній західній країні відбувся конгрес з питань торгівлі зерном. У його кулуарах один дотепний психолог провів такий експеримент: кожному учасникові показували пробірки зі злаковими, прохаючи

визначити їх «підвиди». Наслідки цього експерименту були просто-таки приголомшливими: вискокваліфіковані фахівці, які бездоганно орієнтувалися у запутаній кон'юктурі світового хлібного ринку, не змогли відрізнити зерна пшениці від жита.

Перед нами надзвичайно виразна синекдоха (частина замість цілого) сучасної цивілізації, зануреної в океан якихось абстракцій і рішуче відчуженої від матеріальної, предметної іпостасі світу.

Макс Борн пропонував вибудовувати типологію культур за місцем людини у тій чи іншій «картині світу»³¹ (середньовічна свідомість, з'їдена тогочасними суспільними інституціями і, навпаки, войовничий антропоцентризм Відродження і т. ін.). А чи не можна тоді визначити основні характеристики певної культури за координатами зорового, візуального начала у досліджуваному соціально-історичному часі та просторі?

Справді, якщо світанок давньогрецької пластики (торс архаїчного Аполлона) різче не схожий на її погідний день (доба Поліклета і Фідія), а останній не схожий на її елліністичний вечір (бурхлива, «антиполісна» експресія Скопаса або пергамського олтаря), — отже, існують різні «зорові» традиції. Нарешті, якщо всі згадані складники античної пластики не мають нічого спільного з первісною енергією африканської скульптури або з її «білою сестрою» у майстернях західних авангардистів, — отже, існують і різні зорові культури? Що спільного між світом візантійського малярства, орієнтованого на суворий канон, і «антисвітом» новоєвропейського мистецтва з його фаустівською безструктурністю, з руйнівними експериментами героя бальзаківського «Невідомого шедевра», у яких уже запрограмоване явище Кандинського чи Мондріана?

Тут і пропонує свої послуги лінгвістика, яка давно вже зафіксувала характерний «дальтонізм» деяких мов: індоєвропейська традиція тисячоліттями плутає блакитний і синій кольори, у ветхозавітній лексиці відсутні деякі прикметники індоєвропейського спектра, у папуаських мовах немає прикметника «зелений»...

До чого ж тут кіно? Річ у тім, що несхожі «хроматичні гами» різних культурних традицій уявляються прекрасною метафорою того, які несхожі ролі відіграє у цих традиціях «візуальне». Справді, людське око — один із найзагадковіших персонажів історичної драми: то воно з'являється на авансцені, то маячить десь біля колосників, то взагалі зникає за лаштунками...

Зробимо невеликий культурологічний екскурс у так звану вікторіанську добу, як на Заході звичайно називають європейський світ другої половини минулого століття, в епоху манчестерського «класичного» капіталізму.

Отож, кілька крсків у вікторіанську цивілізацію — і можна переконатися, що око тут ніби взагалі пішло «з театру», що цей світ — ніби сліпий.

І це вже не метафора. У кожному разі вона, сказати б, оречевлюється, якщо пригадати, що лондонці дізналися про справжні кольори своїх туманів лише після лондонських же урбаністичних пейзажів Клода Моне. «Візуальне», наочне, чуттєве зазнає в ті часи свого роду остракізму. Спробуємо дослідити суспільно-психологічні виміри цього явища, його, так би мовити, соціальну «офтальмологію». Німецький ідеалізм — це філософський пролог вікторіанської драми, її генеральна світоглядна репетиція. Абстракція — основне іство на цьому філософському бенкеті. Інформація «по каналу чуттєвості» (Фрідріх Шіллер) тут постійно напшовхується на майстерно сконструйовані греблі і загати. Пригадаємо кантівську гносеологічну містерію, у якій розверзається кантівська ж «глибока прірва» (die große Kluft) між духовним і чуттєвим³², погордливу дискримінацію останнього у Фіхте³³, гегелівську абсолютну ідею, про яку, за словами Енгельса, абсолютно нічого не можна сказати, а не те щоб побачити.

Так, відома безпорадність архітектури у розпалі вікторіанського «просперіті». Це ще один вияв ще принциповішої риси тогочасної свідомості: занурена у стихію товарних відносин, які надають предметові ознаку, «відмінну від його тілесної форми», примушують його «скинути з себе нату-

ральну плоть»³⁴, вона втрачає орієнтацію у чуттєвому, предметному світі, елементарне відчуття останнього.

Як відомо, «товарний світ» піддає предмет, сказати б, пригусовій «символізації», у якій розчиняються його суто фізичні характеристики. Між його соціальним і космічним буттям глибочіє прірва — «досі ще жодний хімік не відкрив у перлах і алмазах мінової вартості». Унаслідок цього чуттєве, наочне зникає з буржуазного світоглядного обрію, і починається містерія товарного фетишизму, соціальний сценарій якої доволі вичерпно відтворено у «Капіталі». Тут розглянуто основні механізми відчуження, його неймовірно складну соціальну оптику, за якої матеріальний світ перетворюється на театр і танок тіней, на ексцентричне метафізичне дійство.

Виявляється, лише «на перший погляд товар здається дуже простою і тривіальною річчю. Його аналіз показує, що це — річ, повна химер, метафізичних тонкощів і теологічних хитромудрощів» (тут і далі виділено мною. — В. С.). Товарно-капіталістична міфологія, осмислюючи предметний світ, ніби виносить за дужки саме його суто предметні якості. «Форми дерева змінюються, наприклад, коли з них роблять стіл. І все ж стіл залишається деревом — звичайно, чуттєво сприйманою річчю. Але як тільки він робиться товаром, він перетворюється на чуттєво-надчуттєву річ. Він не тільки стоїть на землі і на своїх ногах, але стає перед лицем усіх інших товарів на голову, і ця його дерев'яна голова породжує химери, в яких далеко більше диловизного, ніж коли б стіл зі своєї волі почав танцювати»³⁵.

Після цих слів стає зрозумілою понура демонологія предметно-речового комплексу у відомій літературно-фантазмагоричній традиції від Гофмана до Кафки. Останній, до речі, писав у щоденнику: «Усі предмети навколо я собі уявляю не з кореня, а звідкись починаючи з їх середини. Хай хто-небудь спробує утримати траву або сам утриматися за неї, якщо вона починає рости тільки з середини стеблини»³⁶.

Стає зрозумілим і те, що візуальне — цей особливий супровід наших контактів з навколишнім світом, одна з найелементарніших і водночас найважливіших характе-

ристик людської життєдіяльності, — опинилося десь на околицях цивілізації минулого століття. Про агресію соціології у психофізіологію зору і про наслідки цієї агресії знов-таки йдеться у «Капіталі»: «Так світловий вплив речі на зоровий нерв сприймається не як суб'єктивне подразнення самого зорового нерва, а як **об'єктивна форма речі, що перебуває поза очима**. Але при зорових сприйманнях світло дійсно відкидається однією річчю, зовнішнім предметом, на іншу річ, око. Це фізичне відношення між **фізичними речами**. Тим часом товарна форма і те відношення вартостей продуктів праці, в якому вона виражається, не мають нічого спільного з фізичною природою речей і відношеннями речей, що випливають з неї. Це — лише певне суспільне відношення самих людей, яке прибирає в їх очах фантастичну форму відношення між речами. Щоб знайти аналогію цьому, нам довелося б забратися в туманні сфери релігійного світу»³⁷.

Так предмет втрачає своє «реальне», «природне» буття, так з грюкотом зачиняються «вікна нашого мозку», як єдинбурзький професор Грегорі називає зір³⁸, і у повній «гносеологічній» темряві починає працювати ніби якийсь «божевільний кінопроектор» (метафора, створена нами за зразком образу крайнього соліпсизму у Дені Дідро — «божевільне фортепіано», див. нижче), починається царство Майї, літургія «безпредметності», яку правлять і філософ-соліпсист, і художник-«нонфігуративіст», і учасники згаданого конгресу з питань торгівлі зерном, що не знали, як воно виглядає...

Так суспільні зв'язки перетворюються на цюнуру камеру-обскуру, де предмет і його «соціальна» тінь чудернацьки міняються місцями, а його «природна» тінь зникає. Чи не тут соціологічний ключ до геніальної символіки шамісовського Петера Шлеміля — персонажа, який стоїть біля входу у паноптикум відчужених, «утятих» літературних героїв — він продав дияволу свою тінь, подібно до того, як «вікторіанська» людина віддала демонам «товарного світу» стихію предметного, наочного, візуального...

Отож, Європа XIX століття слабувала, так би мовити, на «зорову глухоту». Її надміру «розречевлена» цивілізація борсається у тенетах нескінченних абстракцій, які знають лише одне чуттєво-візуальне втілення — графічно фіксоване і затим ще й друковане слово. Останнє, як відомо, несе, переважно понятійну і тому певною мірою неповну й однобічну інформацію про світ, залишаючи поза увагою багато його барв, аспектів і вимірів. Саме тому воно стало доволі слухняним підмайстром товарного фетишизму, обов'язковим супроводом збідненого, нечуттєвого (більше того — античуттєвого), невізуального уявлення про світ.

У цій цивілізації справді спочатку було слово, тільки не з великої літери, — власне, писемно й друковано закріплене слово. У всіх її доменах панує «література» у первісному (сукупність графічних знаків) і в звичайному значенні цього слова. Справді, навіть пластичні мистецтва — принаймні доімпресіоністичної доби — уявляються не більш аніж її «агентами».

Отже, якщо вдаватися до згаданої «візуальної типології» культури, то Європа тих часів була доволі «сліпою» — недаремно треба було кілька десятиріч, щоб у європейських художників «покращало око» (у термінології нашого земляка В. Є. Татліна), щоб повернулося елементарне відчуття барви, втрачене академічним малярством.

Необхідним чином у пізньовікторіанській Європі починає визрівати ніби «візуальна революція», готується свого роду семіотичне повстання проти надмірної фетишистської експлуатації друкованого слова. Кінематограф уявляється найграндіознішим, хоча й далеко не єдиним стратегічним маневром, який повинен був повернути культурі «візуальне»...

Якщо вже починати кіногенеалогію з німецького ідеалізму, то, характеризуючи його, вдамося до кінометафорики. Уявімо, що запрацював кінопроектор, який уявив собі, що тривимірний навколишній світ — примарна проекція того сплющеного двовимірного, який мерехтить на екрані, і цей двовимірний псевдосвіт ніби і є єдиною реальністю, — ось певною мірою і феномен німецького ідеалізму. Дідро,

критикуючи «екстравагантну систему» (ідеалізм), висунув містку метафору «божевільного фортепіано», «яке уявило собі, що воно є єдине фортепіано, яке існує на світі, і що вся гармонія всесвіту діється у ньому»³⁹.

Отож, у зв'язку з німецьким ідеалізмом і можна говорити про «божевільний кінопроектор», який вирішив, що світ поза межами «екрана» виокремленої людської свідомості — «це нереально»⁴⁰.

Зрозуміло, що сеанси солісизму давно вже мали місце в ідеалістичній традиції. Так, один із авторів Упанішад, «міфотворець, що жив за два тисячоліття до винайдення кінематографа, оголосив людську дійсність царством тіней, що стрибають на екрані»⁴¹.

Справді, славетне покривало Майї, давньоіндійської богині ілюзії, на якому миготять і блимають дієства людського життя, — чим не екран? Відомий лінгвіст й антрополог Вяч. Вс. Іванов якось назвав давньогрецьку богиню пам'яті Мнемозіну «богинею інформації». Отже, Майю можна назвати першою «богинею кінематографа» або швидше тієї філософської традиції, для якої, так би мовити, спочатку була ідея, а реальний, об'єктивний, предметний світ, як сказав український неоромантик Михайло Яцків, — «танок тіней». Нігілістичну семантику цього слова особливо полюбляв саме романтизм — у його лексиконі воно одно із найуживаніших (Пригадаємо афоризм zdeградованого романтика або радше, у кіркегорівській термінології, «естетика» Федора Павловича Карамазова: «Тінь кучера тінню щітки чистить тінь карети», — найточніша автохарактеристика «карамазовської» моделі світу... Зрештою, і в пізньоевропейській культурі навколо слова «тінь» відкладався цілий стилістичний шар, творилась особлива семантична традиція (один із сюрреалістичних романів Петера Вайса зветься «Тінь кучера»...)

Замислимося над цією багатозначною метафорою: то ось як візуально відчужена свідомість закріпила свій гносеологічний досвід!

Добуржуазні епохи робили це набагато імпозантніше: пригадаємо Шартрський собор, Софію Київську або Софію

Константинополську, мечеть у Кордові — цей, сказати б, оречевлений тогочасний світогляд, перекладений з понятійної мови на чуттєву, переведений із абстрактного в наочний, візуальний реєстр.

А. В. Шлегель назвав архітектуру «застиглою музикою». Краще назвати її застиглою філософією, або, принаймні, матеріалізованою загальносуспільною ідеєю. «Архітектура — не професійне заняття, а форма духу» (Ле Корбюз'є). Отож, О. Е. Мандельштам не випадково говорив про «безархітектурність» європейської думки минулого століття⁴², яка не випадково не виробила власного архітектурного стилю, перебуваючись блідою електрикою⁴³.

У старовинному китайському житлі, яке уявляється скромним, але на диво точним «записом» архаїчного світогляду, більше онтологічної мудрості, аніж у велегенському вавилоні стилів, що зветься європейською архітектурою XIX століття. На диво безструктурне місто тієї доби — це архітектурна транскрипція тогочасного розгнужданого егоцентризму. Так, не випадково зазнали поразки гідні подиву передконструктивістські експерименти так званої «чикагської школи» (переддень нової архітектури), і на зламі століть нью-йоркські хмарочоси ще прикрашалися безглуздими баштами у псевдоготичному чи мавританському стилі...

Першопричина архітектурних катастроф XIX століття — у тому, що «предметне» скніло десь на його задвірках. Разом із тим постає запитання: а як же бути з технологічним пафосом тієї доби, який вибухнув саме навколо «предметного».

Великий антрополог Клод Леві-Стросс звернув увагу на так званий «неолітичний парадокс» — інтелектуальний рівень кроманьйонця (людини сучасного типу, що жила у VII—IV тисячоліттях до н. е.) був досить високим, але складні технологічні процеси розвинулися лише на порозі енеоліту — подальшого культурно-історичного щабля. Отож, варто зупинитися на «палеокапіталістичному парадоксі» (палеокапіталізм — домонополістична доба у термінології італійського марксизму): технологічні передумови для революції в архітектурі виникли ще в епоху перших всесвітніх виставок,

але цю революцію надовго затримало катастрофічне падіння візуального потенціалу тогочасної цивілізації, яка задихалася у фетишистських лещатах...

У Германа Гессе є вірш про Фому Аквіната, побудований, зокрема, на архітектурній метафорі — справді, світогляд тієї доби з її особливою структурністю легко знаходить точний зоровий відповідник. А тепер спробуємо знайти такий відповідник наскрізь нецілісному світогляду, безперестанку тероризованому фантомами «товарного світу», його «чудесами і привидами». Аквінат, за його словами, молився *claritas* («ясності») — антитеологія ж «товарного світу», як уже зазначалося, віддає перевагу тіням...

Зрозуміло, що на таких світоглядних засадах новий Нотр-Дам не збудувати, якщо навіть до послуг будівничого залізо й цемент. Один автор дотепно зауважив, що дівчина може співати про втрачене кохання, але скнара не може співати про втрачені гроші. Естетична царина має, сказати б, свою антитематику, ніби заборонену ідеологічну зону, табуований простір, що її вона або старанно уникає, або осмислює надміру специфічно (багатозначна одноманітність галереї скупих від Шейлока до «Скупого рицаря»).

Отож, у XIX столітті так і не з'явилося буржуазного Нотр-Дам. Зрештою, один неєвропеець, поглядаючи ту геніальну архітектурну «транскрипцію» середньовічної свідомості, зауважив, що його народ, не маючи такої імпазантної архітектурної традиції, має, однак, один зворушливий кількатисячолітній ритуал — «це і є наш Нотр-Дам». Таким чином, повинен бути хоч якийсь неєвропейський відповідник Нотр-Дам...

Цей відповідник і виник на схилку XIX століття у вигляді «фотоскопа», «вітаскопа», «біоскопа», «тахтоскопа», «стробоскопа», «кінетоскопа», «оптичного театру», «пантопикону», «хронофотографа», «палеографа», «аніматографа», «спіробографа», «кінетографа», «синематографа» — КІНЕМАТОГРАФА.

Ця термінологічна фаланга, яка наїжилася навколо кінофеномена давньогрецькими морфемами, — безперечно,

похідне від надмірної літературності вікторіанської доби, її, сказати б, мовної нецнотливості. З іншого боку, — супроводжується ж не меншим термінологічним розмаїттям архітектура, його старша сестра?

Така, як кажуть етнологи, «система споріднення» далеко один від одного розміщених мистецьких кланів — чи не парадокс? Ні. Це «споріднення» вгледів і вивчав блискучий знавець зворотного зв'язку між різними художніми стилями С. М. Ейзенштейн. У незакінченій праці «Монтаж» він тлумачить архітектуру як пражінематограф добуржуазних епох: «Найдовершеніші зразки розрахунку кадру, зміни кадрів і навіть метраж (тобто тривалість певного враження) нам залишили греки. Віктор Гюго назвав середньовічні собори кам'яними книгами... З таким же правом афініський Акрополь є найдовершенішим зразком одного з найдавніших фільмів». Там же він говорить про «розраховану магію монтажноі послідовності» Шартрського собору⁴⁴.

З іншого боку, характерний інтерес Ле Корбюз'є до ейзенштейнівських фільмів — сучасники писали про великого архітектора як про «великого ентузіаста і прихильника кінематографа, котрий він вважає... найважливішим мистецтвом сучасності нарівні з архітектурою...»⁴⁵ У кінематографі та в архаїчних архітектурних традиціях французький зодчий віднайшов ту «монтажну послідовність», яку так драматично втратила архітектура минулого століття. Так само Ейзенштейн, намагаючись подолати «усобицю між мовою образів і мовою логіки», «прірву між трагедією і рефератом», повернути абстракції її предметно-чуттєве підґрунтя («математичну абстракцію раптом — у плоть і у кров»), спостерігав у своєму улюбленому Шартрському соборі безперестанне повернення малокривної «ідеї» з метафізичних емпіреїв у грубу і зриму кам'яну плоть, патетичне «озовніщення» цієї ідеї. Справді, Шартрський собор — це, сказати б, грандіозний світоглядний кіносеанс — «сеанс міфологічний» (К. Т. Тепліц), розрахований на мільйони глядачів (пригадаємо ейзенштейнівську утопію «експерименту,

зрозумілого мільйонам»). Це водночас й зйомка і демонстрування середньовічних філософем.

Що ж, досить легко подати візуальний сколок з «порядків бугтя» Аквіната, «записати» їх у просторі і часі — але спробуймо зробити те саме з «Трактатом про начала людського знання» Берклі або з «Критикою чистого досвіду» Авенаріуса...

Ідеальне і реальне у новоєвропейську епоху живуть у вельми різних світах, ба навіть антисвітах. На їх анігіляції побудований ейзенштейнівський сценарій «Американської трагедії», у якому, за словами автора, «християнський софізм про єдність ідеального (діяння у помислах) і матеріального (діяння де-факто), химерно пародіюючи діалектичні принципи, призводить до трагічної розв'язки»⁴⁶.

Цей сценарій, до речі, так і не було реалізовано — навіть такий Ахіллес, як Ейзенштейн, не завжди наздоганяв «черепашу» реального. Перед нами — метонімія новоєвропейської художньої ситуації, якій відміряна астрономічна відстань між задумом і його здійсненням.

Повертаючись до багатозначного перегуку між архітектурою як особливим світоглядним «монтажем» і кінематографом, звернімося до факту, який допомагає осмислити появу «нашого Нотр-Дам».

Якось французький кінорежисер Александр Астрюк говсрив про можливість екранізації Декартових «Міркувань про метод»⁴⁷. Але ж їх уже в певному розумінні екранізовано — хіба Версаль, ця, за словами одного дослідника, «грандіозна метафора»⁴⁸ тогочасного світогляду, розгорнена в часі і просторі, не є, так би мовити, «прафільмом», саме такою екранізацією? Версаль — це стробоскопічний ефект (тобто психофізіологічна і технологічна основа кінофеномена) ніби навиворіт — тут рухається не плівка, а глядач... Немоżliвість появи нового Версаля в останній третині ХІХ століття стає особливо очевидною — треба було терміново рухати саме плівку і будь-що повернути цивілізації напівзабуту стихію предметного, візуального, відновити втрачений баланс між ідеальним і реальним. Пізня ексцентрична

ідея Астрюка «ідеально» ж віддзеркалює елементарну і тому особливо важливу людську потребу в чуттєвій об'єктивації найабстрактніших вимірів людської думки, в їх, сказати б, предметній маніфестації.

Так в усіх куточках Європи почалася велетенська за своїм розмахом робота над закладанням технологічних передумов «будівництва у часі», як назвав кінематограф А. А. Тарковський⁴⁹.

У підручниках кіно його винахід приписують то Люм'єрам, то Едисону, то Фризе-Гріну, але насправді вони були лише першими серед рівних у сонмі талановитих інженерів, які гарячково працювали над спорудженням нового собору Нотр-Дам — так само совісно, як середньовічні майстри працювали на риштуваннях старого. Згадана термінологічна плутанина навколо перших кіноустроїв — особливий відгомін цього, сказати б, індустріально-соборного дійства.

Винахідники поспішали — і було чого. Це був один із тих епізодів в історії техніки, коли вона отримала відверто соціальне замовлення, коли технологічні процеси прискорювалися — процесами соціокультурними.

III

«Танатофобія» кінця XIX — початку XX століття і тогочасна ж «місологія» («подолання» смерті і подолання ж повсюдного панування слова — усного, писаного і друкованого) — ніби стратегічні напрями культури тієї доби, які стратегічно ж і визначили появу у ній кінематографа. Затим розпочинається його конкретна історія.

Його «дозвукова» стадія — це міріади різного роду фактів, що їх затим систематизувало світове кінознавство десь від кінця 20-х — початку 30-х років.

Чи можлива переконлива «індукція» цього ніби вже неозорого фактологічного масиву?

Здається, що так. Йдеться, принаймні, про те, що «дозвукове» кіно, необхідно імперсональне (див. вище), послідовно і слухняно повторювало той чи той канон — основний

«міф», «грундпроблем» — тієї чи тієї національної культури. Інакше кажучи, кожне «національне» кіно — від перших його кіносеансів до останніх німих — із надзвичайною послідовністю і ретельністю повторювало генеральну семантику тієї національної культури, що в її стихіях воно розвивалося.

Відповідним чином ми тут робимо спробу відтворити ту чи ту національну кіноретроспективу за допомогою наскрізного мотиву тієї чи тієї національної традиції, як вона склалася у «долюм'єрівську» добу європейської цивілізації.

Отож, історія кіно 1895—1930 років може постати як екранний парафраз усього того, що раніше нагромадили національні культури у їх загальному новоєвропейському концерті.

1. В історії екранних мистецтв 1895 рік, від 13 лютого, коли було запатентовано апарат для отримання і перегляду «хронофотографічних» зображень, до 28 грудня того ж року, коли у «Гран кафе» у Парижі відбувся перший у світі кіносеанс у власному розумінні слова, цілковито пройшов під знаком братів Люм'єрів — і як винахідників кіно, і як авторів його першої, ранньої естетичної системи, наступного року potwierdженої чи не сотнями стрічок їхньої фірми («тенденція Люм'єра», орієнтована на відтворення навколишньої фізичної дійсності, зокрема людської реальності).

Проте вже наступного року з'явилася естетика кіно зовсім іншого гатунку, ніби альтернативна люм'єрівській («тенденція Мельєса», вибудована вже не на спостереженні дійсності, а на її інтенсивному перетворенні за допомогою видовищної техніки, набутої у малих формах театру, вар'єте, на карнавалі, у цирку, феєрії і взагалі на театральній периферії). Відтак французьке кіно розвивається під по черезним знаком то тієї, то другої тенденції, свого роду їх естетичної та іншої конкуренції. (Так само ця конкуренція триває й у спеціалізованій пам'яті: світове кінознавство, скажімо, у високій особі С. М. Ейзенштейна називало Мельєса «геніальним», тоді як один-два десятиріччя потому слухач ейзенштейнівських лекцій у ВДІКу і добрий знавець «ан-

тичного періоду кіно» С. С. Гінзбург уже фактично заперечував значення і самого Мельєса і його «тенденції», а десь у 70-х провідні польські кінознавці у черговій анкеті про найкращі фільми всіх часів і народів на першому місці взагалі поставили перли стрічки Люм'єрів, їхні «палеофільми».)

1911 року Луї Фейад від імені фірми «Гомон» висуває програму кінематографа — «життя, як воно є» (серію його фільмів, що мала таку назву, відзнято у 1911—1913 роках, а наступного року Жорж Мельєс назавжди залишає кіно...).

У 20-х роках авангард другого покоління — від «Механічного балету» Леже десь до «Маршу машин» нашого земляка, який писав під псевдонімом Деслав, — енергійно поновлює певні сторони «тенденції Мельєса», поглиблюючи їх у напрямі ще більшого, аніж, скажімо, у «Подорожі на Місяць», екранного парадоксализму.

Невдовзі Марсель Паньйоль, зацікавившись звуком у кіно, входить туди — і як драматург, і як режисер, — зводячи його сутність «до технічної реєстрації вистави» (М. Б. Ямпольський) (додамо, реалістичної вистави), а з тим у своїх «провансальських» фільмах услід за «тенденцією Люм'єрів» уже вочевидь розуміє цю сутність як об'єктивну реєстрацію побутового, етнографічного, природного і т. п. (порівняйте «реалістичні» ж стрічки 20-х років великого театрального режисера А. Антуана за творами Золя і Додє).

Отже, «дозвукове» і з тим частіш звукове французьке кіно — це саме естетичне змагання спадщини Люм'єрів і Мельєса.

Проте саме це змагання — екранна проекція наскрізної фундаментальної риси французької національної культури, від її класицистської трагедії (а може, ще й раніше — від Франсуа Війона, цього першого порушника «належного» у цій культурі) і далі, аж до її «авангардизмів» усіх подальших кольорів і часів, культури, де майже з обрядовою періодичністю «нормальне» (чи, принаймні, те, що претендує на роль культурної «норми») входить у конфлікт (іноді доволі тяжкий) з тим, що кваліфікується загалом (чи кваліфікує саме себе) як «порушення» цієї норми.

Класицистська «норма» французького Просвітництва — і її щонайрізкіше порушення його руссоїстською лівицею; боротьба пізнього класицизму, що розцінювався тоді як абсолютна норма національної культури, — і романтичного її «порушення» у всьому його психологічно-естетичному діапазоні — від поміркованого до «несамовитого»; респектабельна позитивістська традиція Тена-Ренана, що сама вважала себе — і вважалася за кордоном — ніби емблематичним уособленням французької культури, — і парадоксальні «картини світу» в імпресіонізмі, у подальшій революції в образотворчих мистецтвах, уся шкала «проклятої поезії» (сама її назва, — власне, самоназва — похідне від почуття своєї «нелегітимності», відстороненості від норми) і, нарешті, так само характерна конкуренція реалізму й авангардизму у французькій літературі цього століття — усе це уявляється саме фундаментальною характеристикою нової і новітньої французької духовної структури аж до порівняно недавнього у ній протистояння у травні 1968 р. «норми», уособленої голлізмом, що теж самовизначав себе як уособлення Франції, і її «порушників» — монмартрських нащадків Війона, «червоних жилеток» романтичної ж доби, монмартрської ж богемі минулого століття... Конфлікт «тенденції Люм'єрів» і «тенденції Мельєса» — від безпосереднього конфлікту фірми Луї й Огюста Люм'єрів і «кіностудії» Жоржа Мельєса до подальшого, вже суто естетичного їх герця — це доволі органічне продовження згаданої національно-культурної опозиції, яка впродовж останніх століть і визначає загальну культурну політику країни, її саме загальнокультурний ландшафт.

Принаймні, «дозвукова» доба подає багато аргументів на користь такої — і кінематографічної, і, відповідно, загальнокультурної — парадигми.

Зрозуміло, що ці тенденції розгортаються не ізольовано чи механічно-почережно — вони співіснують в одній національно-кінематографічній традиції, взаємопроникають і просто доповнюють одна одну — як «норма» і її «порушення» у їхній взаємодії у французькій культурі взагалі.

Скажімо, Фейад прагнув у своїх фільмах відтворити життя, «як воно є»; проте сам він поєднував аж гіпнотичне за своїм реалізмом зображення (отже, «тенденцію Люм'єрів») з ірраціональним сюжетом, із псевдофабулою, що, громадячи пригоду за пригодою, зрештою призводила до ефектів, які супроводжували «тенденцію Мельєса».

Так само фільми Жана Віго, особливо «Аталанта», — очевидний реалізм (майбутній «психологічний реалізм» французького кіно) — поєднують саме з ірраціональною атмосферою на екрані (зрештою, таку можливість містив уже сам люм'єрівський «Политий поливальник»).

Характерно і те, що у першій хвилі авангарду його так званий «кіноімпресіонізм» розгортається у напрямі то власне імпресіоністичної поетики французького малярства — як останнього яскравого спалаху у ньому реалістичного відтворення навколишньої дійсності, то імпресіонізму саме як суб'єктивного світобачення.

Отже, породжуючою граматикою ранньої історії французького кіно стає саме проекція у нього загальнонаціональної антитези «норми», «правила» — і того чи того відступу від них.

При бажанні можна навіть простежити конкретні семіотичні механізми, що визначали характер як «норми», так і відхилення від неї (так, в основу люм'єрівських «палео-фільмів» покладено, безперечно, тогочасне «нормальне» фотозображення, цей продукт гранично впорядкованого «вікторіанства», і власне острівного, і континентального, зокрема такий продукт цього «вікторіанства», як сімейний фотоальбом — у сучасному побуті «середніх класів» уже певною мірою витіснений «сімейною» фільмо- і відеотекою; фільми ж Мельєса — екранне продовження французького низового театру).

Відповідним чином історія французького кіно перших десятиріч постає як діалектична боротьба-взаємодія двох антагоністичних тенденцій — «Люм'єрів» і «Мельєса», — що відверто реверберували основоположні тенденції «докінематографічної» національної культури.

Численні факти цього кіно було б не зайвим систематизувати саме під цим кутом, який доволі переконливо дедукує те чи те кіноявище від перших люм'єрівських сеансів і від перших же мельєсівських фільмів до кіносьюрреалістів і Марселя Паньйоля.

Інерція цих антитенденцій зберігалась аж до естетичних змагань недавнього часу, — принаймні, середини цього століття, коли розпочався ніби художній герць між «ноюо хвилю», з одного боку, з її аж фізіологічною відразою до павільйону, до монтажноі надмірності, а з іншого — кіно, яке одверто прагнуло до особливих «поетичних» конвенцій, до створення «умовного», позначеного цими конвенціями кінодивосвіту (Годар — то ніби діалектична синкриза тих двох течій).

Проте з особливою енергією боротьба цих двох антагоністичних тенденцій протікала саме у «дозвукову» добу французького кіно, ніби повторюючи загальну структуру національної культури — від боротьби класицизму і перших його світоглядних опонентів до пізніших одмін цього протистояння.

2. Німецький кінематограф від «Празького студента» (1913, режисер С. Ріє) до появи перших павільйонів УФА та інших кінофірм з виробництва звукових фільмів постає, серед іншого, як складне переплетення так званого «неоромантизму» та експресіонізму — цих двох очевидних відгомнів німецького романтизму, його перетворених естетичних нащадків.

Німецький романтизм, що його дебют хронологічно чітко означений появою «єнського гуртка» (початок 90-х років XVIII століття), зати, за словами його ж блискучого знавця Н. Я. Берковського, «догоряє» десь після Гейне чи не випродовж усього століття минулого (зокрема у книжковій ілюстрації). Під кінець того століття натхнення Фрідріхом Ніцше генерація Стефана Георга і Гундольфа, його «пророка» (Томас Манн), поновлює-перетворює певні романтичні моделі, і відтак неоромантизм проходить через

ую німецьку культуру століття нинішнього — від популярних, «масових» її поверхів (включаючи до краю вульгаризоване ніцшеанство) аж до витонченого філософствування, приміром, Шпенглера чи Гайдеггера, а чи їх неомарксистської альтернативи у вигляді Франкфуртської соціологічної школи (що її постулати, зокрема, поділяє видатний кінознавець Зигфрід Кракауер).

Таким чином, романтизм у власному хронологічному розумінні і його пізньоромантичні одміни посідають провідне, може, навіть абсолютне місце у німецькій культурі Нового і новітнього часу.

При всій грандіозності і просто світоглядній строкастості їх спадщини наскрізним мотивом тут проходить уявлення про надзвичайну онтологічну інтенсивність буття, про виключну енергію усіх його сил, як творчих, так і руйнівних, деструктивних.

Особливе місце у німецькому романтизмі посідає образ людини як можливого суб'єкта-об'єкта цих сил — у вигляді то по вінця повного ними носія «романтичної іронії» (естетичний псевдонім діалектичної цілісності), то розвідчуженої, повернутої до своєї «родової сутності» комуністичної людини Маркса, то її ніби пародійного, індивідуалістичного «двійника» — «надлюдини» кіцшевської — неозорий феноменологічний масив німецького романтизму одним своїм — елітарним — кінцем упирається в езотеричні, недоступні для непосвячених доктрини, що їх сповідували, скажімо, езотеричні ж гуртки хоча б того ж таки Стефана Георге чи Кайзерлінга, іншим — у масове, ба навіть демократичне існування, що й забезпечувало романтизмові загальнонаціональний резонанс, широку популяризацію, а то й вульгаризацію.

Відповідно, німецький кінематограф перших десятиріч постав як свого роду полегшений «переклад», загальнодоступна «екранізація» тих чи тих парадигм німецького ж романтизму — з певним додатком сюжетів і образів романтизму англосаксонського.

Згаданий «Празький студент» С. Піє постає саме як «пролегомени» до такого екранного прочитання національ-

ної романтичної спадщини, яка давню тему двійництва вперше помістила в ірраціональну шістьму, надала їй три-возможно-містичного забарвлення і звучання. У цьому фільмі кінематографічні спецефекти використовуються якраз за-для типово романтичної емпізи навколо двійництва як візуального символу — антропологічно «нормального», з од-ного боку, і «демонічного», з іншого, — «невидимої» бороть-би у людських глибинах. Власне, це був несміливий урок до відтворення «внутрішньої мови» героя, відтворення дезори-єнтованої людської душі, у якій, за висловом Достоевського, тогочасного улюбленця мистецької Німеччини, «Бог бореть-ся з дияволом», — крок, який десь через два десятиріччя постане вже у вигляді грандіозного ейзенштейнівського проекту кінематографічного представлення такої ж бороть-би у свідомості героя «Американської трагедії».

Невипадково німецьку ж трагедію двійництва у німець-кому кінематографі недовзі було продовжено в одному із перших фільмів режисера Мурнау — «Дволиккий Янус» (власне, «Голова Януса» або «Жах» за повістю великого неоромантика Р. Л. Стівенсона «Дивна історія доктора Дже-кіля і містера Хайда», 1920).

По суті, це кінематографічне покоління вичерпало цю тему, необхідно на власному досвіді спізнало її зваби і безодні, лише з появою 1961 року модернізованої версії гетевського «Фауста» (фільм актора і режисера Густава Грюндгенса з його емблематичною для того покоління біографією — див. роман Клауса Манна «Мефісто» і його славнозвісну екранізацію угорця Іштвана Сабо). Характерно, що дія «Празького студен-та» за всіма ознаками антуражу, інтер'єра і костюмів героїв відбувається ніби в zenіті романтичної епохи (так само, зрештою, як і дія вже суто експресіоністських німецьких фільмів — «Кабінет доктора Калігарі» Роберта Віне, 1919; «Носферату — симфонія жаху» того ж таки Мурнау, 1922).

Система особливих предметних сигналів відсилає у ту ж таки епоху початок дії фільму Фріца Ланга «Втомлена смерть» (1921), цього ніби еталона німецького кінонеоро-мантизму.

Пауль Вегенер, який зіграв пражського студента, затим продовжив улюблені романтизмом — і особливо неоромантизмом (роман Густава Мейрінга «Голем») — екскурсії у «пражку містику» (дві версії фільму «Голем, як він прийшов у світ», що їх він поставив з режисерами Х. Галеном і К. Безе; відповідно 1914, 1920 р.). У цьому фільмі вперше зазвучала тема рівної собі руїнницької надсили, яка вислизає з-під раціонального контролю (тема, вочевидь похідна від «Франкенштейна» Мері Шеллі, цієї романтичної алегорії технічної цивілізації з її, як сказав Томас Манн на початку Веймарської республіки, «продуктами здичавілої науки»).

Цю тему пізніше — десь посередині століття — було успадковано-звільгаризовано голлівудським кіно з його нескінченними картинами «бунту машин» майбутнього. У власне німецькому романтизмі вона присутня, — зрештою, у вигляді тонкого загальносвітоглядного натяку — ще аж у повісті Новалиса (за фахом — гірничого інженера) «Учні у Саїсі» з її панорамною наукових досліджень світової матерії у якомусь «технократичному» «Джинністані».

«Кабінет доктора Калігарі» в абсолютно адекватній художній формі продовжує цю інтуїцію романтизму, представляючи гофманівську залежність травмованої душі і поведінки від чужої злої волі. Фільм Роберта Віне, який став ніби емблемою німецького кінематографічного експресіонізму, містить у собі чи не всю семантику німецького ж романтизму — від демонічної волі і демонічної ж від неї залежності до цирку й божевілья, цих найпарадоксальніших станів людської поведінки і свідомості.

Вельми характерно, що актор Конрад Фейдт, який геніально зіграв тут медіума доктора Калігарі (і який водночас сам поставив фільм під назвою «Божевілья»), у своїй пізній екранній творчості створює образи героїв, які намагаються емансипуватися від чужої волі (приміром, військовий агент у фільмі «Під червоною мантиєю» шведа Віктора Шестрема — від свого всемогутнього патрона, кардинала Рішеля; антифашист із фільму «Касабланка» і т. ін.). У фільмі же 1919 року, в атмосфері тогочасної історичної катастро-

фи, що до її складу, серед іншого, входила очевидна прире-ченість, параліч будь-якої індивідуальної волі, обов'язково мав з'явитися експресіоністський парафраз давнього ро-мантичного образу, що його ідеальним естетичним втілен-ням колись стала дитина із «Вільшаного царя», бранець цього царя (зрештою, як уже зазначалося, уся гофманів-ська проза пройнята мотивами такої спаралізованої волі).

Відповідно, генетично з романтизмом пов'язана і, ска-зати б, «зворотна перспектива» цього образу в німецькому кіно 10–20-х рр. — образ носія безберегсі, нічим не обмеже-ної «волі до влади», що проходить через усю тогочасну творчість Фріца Ланга («Павуки», 1919, «Доктор Мабузе-гравець», 1923, «Метрополіс», 1926 — дозвукова трилогія ре-жисера про гіперволютариста; пор. його звукову трилогію на цю ж тему — «М» («Убивця»), 1931; «Заповіт доктора Мабузе», 1933; «Тисяча очей доктора Мабузе», 1960).

У цих фільмах людський волютаризм доходить до мальовничого абсурду, позиченого з романтичних же фан-тасмагорій і парадоксально поєднаного з німецько-націона-лістичним міфом «вождя» (його смислові контури виразно окреслено у новелі Томаса Манна 900-х рр. «У пророка», зати́м почасти відтворено у романі «Доктор Фаустус» — див. епізод з поемою Даніеля цур Хое про світову ката-строфу).

За своєю естетичною генеалогією образ доктора Ма-бузе Ланга продовжує образ доктора Калігарі, а водночас обидва вони ведуть свій родовід від демонічних персонажів німецького фольклору, пізніше перетворених у романтизмі на фахових індивідуалістів, що типологічно передували деяким героям Достоевського (романи останнього постійно привертали увагу всіх протагоністів німецького кіноекспресіонізму — Роберт Віне екранізує «Злочин і кару», Вернер Краус-Калігарі грає у німецькій же версії «Братів Кара-мазових» з Фріцем Кортнером, «убивцею» із «Рук Орлака» того ж Віне).

Разом із тим і Калігарі, і Мабузе — почасти експресіо-ністське, почасти неоромантично-кітчеве передчуття появи на

європейському повоєнному історичному обрії інституту тиранив, доти небачених фахівців необмеженої влади, які, до речі, охоче починали відрахунок самих себе з романтизму (Герман Герінг у приватній розмові у Стокгольмі середини 30-х років: «Усі ми — із «Розбійників» Шіллера»; не доводиться вже говорити про Ніцше, цього першоприсутнього неоромантизму).

У фільмі Дж. Мая «Повелителька світу» (1922) відповідний образ набуває вже суто кітчевого, розважально-бульварного характеру, що наближає цей фільм (як, зрештою, певну частину тогочасної розважальної кінопродукції) до німецької популярної передромантичної літератури XVIII століття типу Шпіса-Вульпіуса.

Так само проступають вульгаризовані моделі романтизму в іншому — попередньому — фільмі Мая «Індійська гробниця» (1921), що його сценаристом був той само Ланг, а головну роль у ньому виконав той само Конрад Фейдт. Зазначимо, що саму тему Індії імплікував у європейську культуру саме німецький романтизм — і до того ж у вкрай ірраціональних формах (книга Фрідріха Шлегеля «Про мову і мудрість індусів», у зв'язку з якою Гейне взагалі називав «романтичну школу в Німеччині» — «слонячим середньовіччям»). Кітчева «індологія» «Індійської гробниці» — гранично спрощені і сплющені, наївно орієнталізовані уявлення про «фатум», «долю» (міфологема, на масивну присутність якої у свідомості романтичної епохи звернув увагу ще Гете і яка затим постає провідною у кінематографі Ланга) поряд з його екранною легендою надзлочинця, гіпердиктатора...

Уже в першій режисерській роботі Ланга — «Харакірі» (1918) — постає саме орієнталізований кінопримітив усевладного фатуму, підкреслений потім у його сценарії «Індійської гробниці». Водночас з останньою з'являється «Втомлена смерть» з її орієнтальними ж новелами, що в них навіть сама Смерть (Бернардт Гецке) залежить від якоїсь ірраціональної надсили у світобудові (пор. таку ж залежність закоханої Смерті — Марії Казарес — в «Орфеї» Жана Кокто або репліку у «Ста роках самотності» Гарсія Маркеса про Країну Смерті, де є ще друга Смерть...).

На схилку німецького романтизму Маркс, який водночас його і продовжував (замінивши абсолютну для нього категорію «народу» категорією «пролетаріату»), і ревізував, зокрема сказав, що смерть — це остання крапка будь-якої каузальності (див. вище). У фільмі ж Ланга відповідно до певних настроїв доби Новаліса («Гімни ночі») смерть — ніби ревербератор якоїсь ще глибшої причинності світу, «подвійна експозиція» ще глибшої його істини.

Фільм «Нібелунги» (1924) продовжує тему фатуму у кінематографі Ланга, поглиблюючи її за рахунок художнього поновлення дохристиянського світу, що у ньому міфологема долі мала абсолютне значення, пізніше послаблене християнством з його необхідною свободою особистісного вибору. Як відомо, «Пісня про Нібелунгів» увійшла у національно-культурний обіг у розпалі романтизму (тоді як у Фрідріха Великого, цього уособлення просвітницької «правої», вона викликала відразу). Серед іншого, романтичну епоху приваблював у поемі не лише її густий середньовічний колорит, а й наскрізний язичницький пафос долі у ній. «Нібелунги» Ланга з їх надзвичайно складною грою п'ятми і світла, чорного і білого (пізніше вповні успадкованою в «Олександрі Невському» з його полемічними цитатами із німецького фільму) переводять таке змагання людської волі і людської ж долі у середньовічному епосі і з тим у його романтичній рецепції — у візуальний вимір. «Нібелунги» — історично ніби найглибша ретроспектива німецького кінематографічного фаталізму — і експресіоністського, і неоромантичного. Відгомін цього фаталізму відчутний також у фільмах, зосереджених на проблемі крайнього волюнтаризму і так само крайніх формах залежності від нього — і те й друге тут постає саме як відгомін усемогутньої долі.

Цікаво, що пізніше «Фріц Ланг в Америці» (назва монографії Пітера Богдановича) спробував відтворити патетику цієї всемогутності не в абстрактному реєстрі, як у «Втомленій смерті», не на стилізованому середньовічному тлі, як у «Нібелунгах», а на новітньому соціально-історичному ма-

теріалі конкретної діяльності тих чи тих спецслужб, «мі-вістерств страху», діяльності, яка у цьому столітті успішно замістила саме абстрактний пафос неунікної долі («Міністерство страху» за романом Грема Гріна і «Полковання на людину» — про боротьбу англійської і нацистської розвідок).

Отож, невинно Годар у фільмі «Презирство» з його сильними фаталістичними обертонами (див. вище) у ролі режисера, одержимого відповідною темою, зняв самого Ланга...

У німецькому кіно 20-х років була ще одна гілка, яка виросла прямо з романтичного стовбура, — «гірські», або «альпійські» фільми режисера А. Фанка («Скеля доли», 1923; «Священна гора», 1925; «Біле пекло Піц Палю», 1929, у співробітництві з Г. В. Пабстом). Певною мірою пейзаж тут постає як перетворений німецький романтичний ландшафтний живопис (його естетичним еталоном стала мариністика Каспара Фрідріха, що відгукнулася й у згаданих фільмах).

Романтичний пейзаж є тут очевидним екранним нащадком німецького романтичного ж відчуття природи — від «єнських романтиків», які абсолютизували це відчуття, до Шлеєрмахера і Шеллінга, що поклали його в основу своєї філософії. «Альпійський», власне, гірський пейзаж виникає саме в епоху романтизму — і фільми А. Фанка переводять його у новий семіотичний регістр зі збереженням усієї інтенсивності згаданого переживання (досі залишається відкритим, але перспективним питання про можливий вплив сугестивного «природопису» цих фільмів на кінопейзажистіку Олександра Довженка з його добрим слухом на німецьку повосінню образотворчу культуру — від графіки Кете Кольвіц до тих зразків німецького експресіонізму, які відгукнулися в епізоді з німецьким солдатом в «Арсеналі»).

Цій інтенсивності, певне, сприяла поява у фільмах Фанка акторки виразно романтичного спрямування Лені Рифеншталь, яка в добу «від Калігарі до Гітлера» (З. Крауер) стала відвертим уособленням одвертого зміщення німецького «кіноромантизму» — саме у бік Гітлера... Проте — це вже проблема звукової доби німецького кіно.

3. Шведське кіно від самого свого початку до появи у ньому перших звукових фільмів постає, сказати б, мега-лічною екранізацією скандинавської літератури XIX століття — насамперед роману і драми — літератури, яка стала, по суті, найвищим досягненням скандинавської культури Нового часу, уособленням її найширших і найглибших устремлінь і, нарешті, особливим художнім метаморфозом середньовічного скандинавського епосу, що його могутнє дихання вповні відчутно у цій літературі, зокрема у її фольклорних мотивах, пейзажистичі, картинах селянсько-патріархального життя, в історичному жанрі.

Фірма «Свенска біо», з якої, власне, і починається шведське кіновиробництво, ще до появи у ній Моріца Стіллера і Віктора Шестрема, цих найбільших постатей «дозвукового» шведського кіно, зосереджених переважно саме на екранізаціях національної літературної спадщини, переносить на екран твори Й. Л. Рунеберга і Ц. Топеліуса, представників фінської гілки цієї спадщини. Поряд із нею виникає ще одна кінофірма, яка спеціалізувалася виключно на екранізаціях творів Августа Стріндберга.

Казковий сюжет датчанина ж Г. Х. Андерсена (що його твори тоді теж інтенсивно екранізували) про кошовну «живу» книгу королівської доньки, на сторінках якої люди «рухалися і розмовляли», знайшов несподіване технологічне втілення і водночас щонайширше розповсюдження у демократичному середовищі.

Саме консервативна селянська демократія Скандинавії з її суворою протестантською етикою і специфічними реліктами дохристиянського існування й асистувала скандинавській, зокрема шведській літературі — від романтизму так званих «фосфористів» і «Готської спілки» і далі, через великих «натуралістів» і «неоромантиків» кінця минулого і початку нинішнього століть аж до «Зарослих стежок» — цієї останньої, вже покайної книги Кнута Гамсуна (1949), що в ній ніби завершується, трагічно «знімається» вся грандіозна семантика цієї літератури.

Шведська класична кіношкола народжується з появою фільму Шестрема «Тер'є Віген» (за поемою Г. Ібсена, 1916). То був рік, з якого розпочинається низка нових «нобелівських» триумфів скандинавської літератури (1916 р. — поет «шведського Відродження» Карл Густав Вернер Хейденстам, друг Стріндберга; 1917 р. — датські прозаїки Карл Адольф Г'еллеруп і Генріх Понтопшідан, що їх твори особливо позначав «дух ідеалізму», як того вимагав заповіт Нобеля; 1920 р. — Кнут Гамсун) — триумфів, які йшли услід за попередніми (1903 року Нобелівську премію за літературу отримує Б'єрнстєрне Б'єрнсон, а 1909 року — Сельма Лагерлеф) і які стали необхідними символами подвигу літератури регіону.

Шведська кіношкола стала немов екранним ревербератором цих літератур, переповіла своєю мовою її пафос «доцивілізованих», проте позначених високою етичною мірою людських стосунків, цієї патріархальної альтернативи егоїстичному місту. Водночас класичне шведське кіно відтворило ландшафти цього глибокого конфлікту, їх природний контекст.

Наступний фільм Шестрема «Гірський Ейвінд і його дружина» (1917), створений за однойменною п'єсою датсько-ісландського письменника Йоуханна Сігурйонсона (1911), є ніби еталоном наскрізного і для скандинавської літератури (і, відповідно, для шведського кіно) його «золотого віку» — мотиву разючої несумісності селянсько-природного існування, рівного собі, і всіх інститутів міської цивілізації — від державності до власності з її необхідним егоїзмом. Затим Шестрем створив ніби тетралогію за романною діалогією Сельми Лагерлеф («Дівчина з торфового болота», 1917; «Сини Інгмара», 1918; «Карін, дочка Інгмара», 1919; «Візник», 1920), у якій відтворив притаманний письменниці пафос людської автентичності, яка протистоїть усім формам соціального відчуження, іррадіації буржуазного міста і буржуазних відносин взагалі (додамо, що, за Лагерлеф, сюди належить і соціалістична ідея).

Один із перших фільмів «Свенска біо» — екранізація «Вермландці» (1910, за Ф. А. Дальгреном). Лен Вермланд — самобутня провінція Швеції, центральний географічний

простір романного епосу Лагерлеф — і кінематограф Шестрема його квітучої пори відтворює слідом за письменницею природу і звичаї Вермланду, шведського Пошежоння.

Зрештою, наприкінці минулого століття у Швеції надзвичайно поширюються «ландшафтна» лірика і проза, у яких оспівуються ті області країни, які ще не зачепила міська цивілізація і які ще зберегли патріархальний життєустрій. Сам Стріндберг віддав данину цьому жанрові, і кінематограф відповідним чином відгукується на необхідність відтворити унікальність того чи того шведського пейзажу.

Моріц Стіллер, який працював над створенням інтимного театру під керівництвом Стріндберга (де, зокрема, поставив «Владу п'їтми» у дузі Московського Художнього театру), розпочав свою діяльність у кіно з продовження вишуканої естетики датської психологічної мелодрами, найбільш рафінованої у тогочасній Європі (зокрема він екранізував роман «Міхаел» Германа Банга, датського поета генерації «без догмага» — фільм «Крила», 1917). Отож, він був безпосередньо пов'язаний з найбільш витонченими тенденціями у скандинавській естетиці.

Проте слідом за Шестремом Стіллер невдовзі звертається до центральних її сюжетів, вироблених саме під впливом тисячолітньої селянської демократії, і знаходить екранний відповідник тій романістиці, — переважно неоромантичного спрямування, зосередженій на героїчно-патріархальній альтернативі здрібнілій буржуазно-міщанській цивілізації.

Так з'являються дві його екранізації фінських романів, що в них демократичний пафос поєднується — очевидно, не без впливу тоді популярного у Фінляндії Горького — саме з неоромантизмом («Пісня про вогненно-червону квітку» за романом Ліннанкоскі, 1918; «Юха» за романом Юхані Ахо, 1920). Нарівні з героями з народу тут діє також природа, натхненник і спільник цих героїв.

Зважаючи на те, що фінська культура у своїх очевидних зв'язках з культурою шведською становить суттєвий складник усієї культури регіону, «фінські» фільми Стіллера

залишаються за своїм вигонченим художнім рішенням одним із найвищих естетичних досягнень шведської кіношколи.

Зокрема Стіллер доводить до особливої досконалості притаманне їй мистецтво панорамування, що дозволяє відобразити на екрані великі простори — ці величезні простори скандинавського неоромантизму, який, серед іншого, складається з їх інтенсивного переживання (можна, зокрема, пригадати епізод «Пісні про вогненно-червону квітку», де герой, молодий лісосплавник, уособлення життєвої сили, мчить на плоті бурхливою течією; пор. зі сценою купання героя в гірському водопаді у «Гірському Ейвінді» Шестрема). Так само Стіллер знаходить монтажні ритми, які відповідають доволі сповільненому шлину скандинавського романного часу, зокрема, чергуванню у ньому часу добового, сезонного часу.

Відповідним чином Стіллер вибудовує технологію екранізації, що дозволяє йому віднайти найточніший екранний еквівалент епічного стилю Сельми Лагерлеф («Гроші пана Аарне», 1919; «Сага про Гюннара Хеда», 1922; «Сага про Есгу Берлінга», 1922–1924).

Невдовзі потому Густав Муландер, який разом із Шестремом започаткував шведську кіношколу — у ролі сценариста «Тер'є Вігена», — продовжив його тетралогію за «Єрусалимом» Сельми Лагерлеф у своїх фільмах «Спадщина Інмара» і «На Схід» (1925). Зрештою, і завершується шведська кіношкола екранізаціями — фільми Йона Вільгельма Брюніуса за історичною прозою Августа Стріндберга («Карл XII», 1924–1925; «Густав Ваза», 1928).

Таким чином, ледве не все «дозвукове» кіно країни постає як екранний трансформ її літератури (і красномовного письменства регіону взагалі). Зрештою, йдеться не лише про власне екранізації: шведське кіно тоді з надзвичайною енергією відтворює загальну систему цінностей національної культури, насамперед її протестантський пафос, кіркегорівське постійне намагання залишити людину наодинці з глибинами її свідомості, її совісті.

Такі цінності, зокрема, транслявав у шведське кіно у своїй оригінальній кінодраматургії Ялмар Бергман, що в ній зберігаються усі великі інтуїції шведської і взагалі скандинавської культури з її надзвичайною етичною напругою — саме за сценаріями Я. Бергмана Шестрем поставив свої останні шведські фільми, ці останні спалахи етичного генія шведської кіношколи («Кат», 1920; «Хто судить», 1921; «Вогонь на борту», 1922). На цих цінностях вибудування і кінематограф датчанина Карла Теодора Дреєра, пов'язаного зі шведською школою як безпосередньо («Сторінки з книги сатани» з його шведсько-фінським епізодом 1918 року, фільм же «Вдова пастора» 1920 року взагалі зроблений у Швеції, у руслі шестремовської естетики), так і опосередковано, на основі глибоких зв'язків датського режисера із загальними вимірами скандинавської культури (його «Гристрасті Жанни д'Арк» полум'яніють тим совісним вогнем, що спопеляв цю культуру від Кіркегора, «Бранда» і Стріндберга; характерно, що для необхідно абстрактної і невидимої етичної напруги свого художнього світу він знаходить точний відповідник — у вигляді крушних планів обличчя своєї героїні).

Наприкінці 20-х років «принцип Голлівуда» фактично демонтував, а то й просто зруйнував шведську кіношколу. Проте у своїй своєрідній ролі «дитинства Інгмара Бергмана», затим, з початком так званого «фюргіоталізму» («сорокових років»), у певних своїх тенденціях вона поповлювалася у шведському кіно, зрозуміло, насамперед у деяких фільмах того ж Бергмана з його неவிпадковим звертанням до Шестрема-актора у «Сунічній галявині», з прямими «операторськими» цитатами цієї школи у «Сьомій печаті» — аж до реконструкції її «патріархальних» стрічок у «Змійному гнізді», одному з останніх фільмів Бу Відерберга.

Невипадкові також інші прояви запізнитої пошани до її спадщини — від епізоду, коли героїня годарівського фільму «Жити своїм життям» у залі кінотеатру дивиться «Гристрасті Жанни д'Арк», до одвертого повернення Тарковського («Жертвоприношення») у стихію розмаїтих зв'язків російської культури зі скандинавською на початку

століття, зокрема до взаємопроникнення їх максималістських етичних принципів, а відповідно, і до деяких особливостей шведської класичної кіношколи, зокрема до традиції її великого оператора Юліуса Єнсона — співмайстра Шестрема і Стіллера, — що продовжується у мистецтві Свена Нюквіста, оператора «Жертвоприношення».

4. Девід Ворк Гриффіт у своїй кінотворчості — від своїх «перших» 450 фільмів (короткометражних), знятих у 1907—1913 роках на кіностудіях «Едісон» і «Байограф», до останніх своїх фільмів-невдач «Авраам Лінкольн» і «Борня» (початок 30-х) — це унікальна в англосаксонській цивілізації після Шекспіра спроба світоглядно-художнього підсумку цієї цивілізації, так само, як і в добу «Глобусу» і взагалі «єлизаветинців»; підсумку ніби візуального, однак водночас і воднораз, як і в добу цвітіння «Глобусу» і тогочасної драматургії взагалі, певної хоча і перетвореної, але всієї попередньої національної літературної традиції.

В основі цієї традиції — світоглядна та естетична конкуренція дохристиянської епічної спадщини у ній, з одного боку, і Книги книг, покладеної в основу традиції християнської, сказати б, цього Першописьменства останньої.

Відповідно, «нетерпимість» першої Книги і особливий світоглядно-етичний устрій другої у своєму зіткненні й визначають самий ритм англосаксонської культури і такої її важливої гілки, як північноамериканська, що взагалі чи не цілком виросла у велетенській тіні Біблії — цього абсолютного складника цивілізації США.

Здається, певні труднощі цієї цивілізації, пов'язані з доволі невдалими спробами створення національного епосу — від «Пісні про Гаявату» до «Саги про Йокнапатофу», — зумовлено чи не виключно тим, що, власне, у ній цей епос уже був із самісінького її початку — Біблія, і конкуренція з ним поставала із самого ж початку приреченою на невдачу, а то й взагалі непотрібною.

Гриффіт з усіма його рисами національного і навіть наднаціонального — планетарного — месіанізму і профетиз-

му геніально-простодушно вирішив проблему національного епосу — у вигляді його кінематографічної інтерпретації, але вже не як наївних кіноілюстрацій до Ветхого і Нового Завітів, що їх уже так багато нагромадив кінематограф ще у період свого «палеоліту» (і, певне, не без участі самого Гриффіта доби «Едисона» і «Байографа», який не міг пройти повз традицію цього кіноілюстрування Священної історії).

Річ у тім, що християнському світогляду притаманне щонайнапруженіше відчуття принципової лінеарності світового процесу — саме як лінійного, направленого від однієї зустрічі з Абсолютом до обітованої наступної, вже останньої для долі світу. Водночас і Ветхий і Новий Завіт зосереджуються також на надлишковій і надмірній повторюваності людської поведінки негативного ґтибу у цій безнастанній і безупинній лінійності.

Один із найглибших коментаторів християнської історіософії, блаженний Августин, так сказав про це: Христос один раз помер за гріхи наші, тоді як по колу ходять нечестивії, бо такий шлях їхніх помилок (слова, які могли б стати найліпшою рецензією на «Нетерпимість»...).

Північноамериканське суспільство виникло на основі тих протестантських постулатів, що поточну історію розглядали як безперестанний відгомін тих чи тих ветхо- і новозавітних фабул, колізій, істин, персонажів, необхідно перетворюваних у масовій свідомості на навічний надсенс світобудови, який кидає ніби остаточне за своїм значенням смислове світло рішуче на все, що у ній діялося, діється і буде діятися. Біблія для цього суспільства — особлива символічна структура, що всі її складники, всі її імена й реалії є ніби знаменником, до якого зводяться всі людські та природні явища минулого, теперішнього, майбутнього.

Упродовж кількох століть це було побутом Америки, що у ній кожний вуличний проповідник міг поєднати біжучу сучасність з її біблійним прототипом, біблійною протоподією. У повісті В. Г. Короленка «Без мови» (1895), написаній у роки юності Гриффіта (1895), надзвичайно точно відтворена «мова» тогочасного американського повсякдення, рішуче не зро-

зуміла українсько-волинському селенинові-імігранту. Серед іншого герой спостерігає політичний мітинг, на якому профспілковий діяч Чарлз Томперс, цей протестантський Валенса, погрожує рукою у бік нью-йоркських хмарочосів, називаючи охоплене жадою наживи Місто — «вавилонською блудницею». Гриффіт вочевидь продовжив цю фундаментальну традицію цивілізації США — поєднувати всю її феноменологічну і подієву суму з біблійним «символічним світом», як колись говорив Григорій Сковорода, близький до протестантської (переважно німецької) містики.

Одну із своїх стрічок режисер назвав «Піснею свідомості» («Піппа проходить», 1909). Зрештою, увесь його кінематограф — це саме екранний склок національної свідомості, спроба його узагальнення, своєрідної художньої систематизації. Відповідно, режисерська зінця мала зупинитися на першооснові цієї свідомості — на Біблії.

Характерно, що за рік до створення «Нетерпимості» Гриффіт зняв фільм «Народження нації» (1915), який попри свою расистську міфологію справді постає як свого роду панорама певного «етногенезу» (всодночас, якщо ставитися до цієї проблеми серйозно, а не перебуватися публіцистично-гуманістичними стереотипами, хіба реально «народження нації» справді обійшлося без його «травми», без моря расистських передсудів?). Отож, зафіксувавши «народження нації», режисер з тим мав відтворити її основоположну духовну структуру. «Нетерпимість» — це, зрозуміло, фільм не про «Вавилон», «Іудею» і «Париж» доби релігійних війн, а саме про структуру національного світобачення.

У зв'язку із цим можна висловити припущення, що паралельний монтаж у Гриффіта — похідне не лише від індивідуальної художницької ініціативи режисера чи навіть його дивовижної інтуїції, а й необхідна естетична проекція біблійних паралелей у тому світобаченні, постійний «монтаж» у ньому поцейбічних подій і ветхота новозавітних парадигм. Монтаж у Гриффіта — художнє перетворення фундаментальної характеристики «національного мислення» (Марина Новикова), її екранна транскрипція.

Звернімо, зокрема, увагу на те, що, як правило, паралельний монтаж у «Нетерпимості» відтворює не просто різнохарактерні, а й етично різнонаправлені події: християнський подвиг людей, які у різний спосіб поспішають врятувати невинного героя Р. Харона, а з іншого боку монтажної паралелі — поліцаї, які наближають свої ножі до ниток, що на них ще тримається життя героя. Чи не кожна монтажна фраза у Гриффіта в сучасному епізоді його фільму — це протиставлення Добра і Зла, християнського і язичницького, персоналістського, особистісного — і відчужено-імперсонального, знеособленого, протиставлення того, що Біблія вважає Істиною, і того, що вона вважає Лжею (повтор, нагромадження, повторення гріха у процесі розгортання людської історії).

Таким чином, монтажна техніка тут — похідне від самої морфології масово-національної свідомості, яка сприймає світ у всій амплітуді його безперестанних коливань між цією Істиною і її протилежністю, «екранізація» самого північноамериканського протестантського епосу, пильної рецепції у ньому тієї амплітуди.

Так само отримують у Гриффіта семантичне навантаження перший план, затемнення, напливи, подвійна експозиція, — кінематографічна «пунктуація», можливо, позичена ним в американській проповіді — з її емоційним виокремленням певної теми і відповідно її мовним, фонетично-акустичним, тональним, інтонаційним і т. п. виразом («перший план» суто лінгвістичними засобами!), з її еліптичними фігурами і перифрастичністю, цим навмисне лінгвістичним «затемненням», ніби мовними «напливами», алегоричними образами як найпрозорішою мовною «подвійною експозицією».

Північноамериканська культура необхідно виокремлювалася зі стихій австралійського Бароко з його надзвичайно розвинутими синтаксичними і монтажними техніками (досить пригадати метафорику Шекспіра або поетів-«метафізиків») і, очевидно, зберегла принаймні рудиментарне відчуття такого синтаксису (досить пригадати поезику Едгара По). Можли-

во, монтаж у Гриффіта з його добрим знанням, глибоким відчуттям англо-американської літератури є ніби екранним продовженням-трансформом певних напрямів її письма (С. М. Ейзенштейн, зокрема, звернув увагу на очевидний зв'язок між метонімічною віртуозністю Діккенса і «типажами» Гриффіта).

Очевидним чином американську національну міфологію, особливо ту, що пов'язана з освоєнням Дикого Заходу, продовжив вестерн (власне, вже «кінорепертуар» едісонівського кінетоскопа складається з видових стрічок з ландшафтами і людьми того Заходу). Енергійність і брутальність цього освоєння, доволі складне поєднання національної героїки і всіх ступенів ницості у ньому, особистісного, аж егоцентричного, і суворой правової необхідності — усе це і було жанрово перетворено «німим» вестерном від «Великого пограбування поїзда» і майже тисячочастинного кіно-епосу про «Бончо Біллі» (у виконанні Г. М. Андерсона) до «Біллі Кіда» Кінга Відора.

Схоже, що вестерн постав на основі усних переказів, своєрідних історичних легенд, які мали ось-ось скластися в «епос», але за нових суспільних умов спричинилися лише до виникнення популярного жанру, що ніби абсорбував не лише місцевий, «західний» колорит, а й певні виміри загальнонаціональної психології, абсорбував саме через міфологічні фільтри.

Отож, північноамериканське кіно виникає на основі великого письменства Біблії, яка ніби конституювала духовні підвалини цивілізації США, певних явищ англomовної літературної спадщини і, нарешті, згаданих усних переказів (можливо, саме ця обставина і зумовила «говіркий» характер вестерну звукової доби).

Таким чином, це кіно ніби провисає між двома полюсами англосаксонської цивілізації — християнським і язичницьким, — між суворомою протестантською етикою і свавіллям індивідуалізму. Ці чинники викликали як першопояву північноамериканського кіно, так і зумовили його морфологічну та жанрову структуру.

5. Російське «дореволюційне» кіно — десь від перших петербурзьких «дранковських» і з тим московських «ханжонковських» стрічок аж до його більшовицької націоналізації 1919 року — тісно пов'язане з тогочасною інтенсивною розбудовою російської ж урбаністичної цивілізації, розбудовою, яка розпочалася одразу ж після 1861 року, але особливих швидкостей набирає саме на порозі цього століття.

Отож тоді і виникає доволі розгалужена міська культура, що її фундаментальними ознаками стали масовість, достатньо вишлюкові релікти фольклорної, ба навіть міфопоетичної свідомості широкіх лише недавно урбанізованих мас і перетворені, естетично знижені, а то й просто звulгаризовані елементи культури елітарної (власне, культури панівних верств попереднього періоду).

Цю культуру, що пізніше отримає назву «масової», а ще пізніше — «популярної» (або парачи субкультури), сьогодні можна представити як велетенську знакову систему і відповідно до можливостей сучасної семіотики розглянути з прагматичного (прагматика тут — взаємини знакової системи і її адресата, реципієнта, споживача; отже, йдеться про згадану масовість російської міської культури), синтаксичного (синтактика тут означає спосіб поєднання тих чи тих знаків у цілісне повідомлення; це поєднання носило у цій культурі принципово міфологізований, фольклорно-нарративний характер) і, нарешті, семантичного погляду, пов'язаного зі «значенням» знаків (значеннями популярної культури цього типу, нби позиченими у культури елітарної). (У зв'язку з цим останнім аспектом російського передреволюційного масово-культурного космосу варто пригадати колись заперечувану у нас теорію Х. Наумана про «аристократичне» — світське або клерикальне — походження певної частини фольклору; у Росії цю теорію розвивав Василь Келтуяла, оригінально поєднуючи її з деякими елементами марксистської соціології.)

Російське кіно тієї доби вповні вписується у цей семіотичний пейзаж. Скажімо, випущений дранковським

кіноательє фільм «Понизова вольниця» (1918) — по суті, перша російська ігрова стрічка — має необхідно масового адресата. За своїм скетом-синтаксисом цей твір має всі ознаки фольклорного походження: центральний образ тут — «Стенька Разін, єдина поетична особа у російській історії» (Пушкін) — необхідно фольклоризований; сюжет про Разіна і перську княжну тут подається через його фольклорну стилізацію — через вірш поета, фольклориста й етнографа Дмитра Садовникова (70-ті роки минулого століття) «Із-за острова на стрижень», вірш, який зати́м став народною піснею. Водночас у своїй семантиці фільм містить доволі несподіваний елемент із суто елітарної культури (лист княжни до перського принца Гасана, «відтворений» на екрані). У зв'язку із цим варто нагадати про сувору соціологічну диференціацію усної і письмової словесності у згаданого Келтуялі — перша належить власне народові, друга — «аристократії»...

Зрештою, останні по-своєму зразкові витвори дореволюційного кіно Росії — салонні драми і мелодрами Петра Чардиніна — теж поєднують рекордну масовість із казково-фольклорною нарацією (прихованою, зрештою) і тими чи тими складниками елітарної культури, тут лише надзвичайно посиленими та уточненими через «світський» побут.

Розвиток дореволюційного кіно здійснювався саме у цих координатах згаданої знакової системи — з наголосом відповідно до того чи того її жанру на тому чи тому її елементі. А сам цей наголос, сам жанровий характер поставали як необхідне похідне від «старших» жанрів міської культури, якою вона почала складатися після 1861 року.

Так, у ній з самого початку її існування вельми відчутна фольклорна інерція, представлена зокрема у вигляді ніби перетворених залишків народної пісні — від одвертих стилізацій під неї типу згаданого витвору Дмитра Садовникова до самих перетворених жанрів, що перебували десь посередині між власне піснею і романсом (так званий «міський романс» з його абсолютною присутністю у тогочасному побуті). Відповідно, російське кіно майже одразу постає як

екранна транскрипція саме цього масиву тамтешньої культури. Принаймні, вагома частка його продукції — це саме «екранізації» народної пісні, яка співалася переважно у місті, і романсу, який співався тільки у місті.

Саме такий характер носять «пісенні» фільми В. М. Гончарова, сценариста «Понизової вольниці» — «Ванька-ключник» (що з'явився чи не водночас із вишуканою стилізацією цього сюжету у Інокентія Анненського), «Коробейники» (пісня, покладена в їх основу, для Олександра Блока тоді була ніби звуковою емблемою російської масово-демократичної культури) та ін.

Пізніше у російському кіно з'являються або просто екранізації тоді надзвичайно розповсюджених міських романсів, або ж екранізації, що у них загальна фабула романсу поєднувалася із сюжетними елементами мелодрами (зокрема, популярні фільми Петра Чардиніна, які ритуально називалися за першим рядком того чи того романсу).

Як засвідчено у надзвичайно інформативному каталозі В. Є. Вишневського «Художні фільми дореволюційної Росії» (М., 1945), вельми значна їх частина називається саме за тією чи іншою піснею або романсом.

Дореволюційна Росія — це, серед іншого, країна грамофонів (принаймні, це можна сказати про тогочасне російське місто) і так само багатой відповідної періодики, що представляла всі жанри російського грамзапису. Останній уже на початку століття встиг зафіксувати чи не всю пісенну і романсну суму тогочасного міста, що необхідно відбивають згадані рекламно-періодичні каталоги російської платівки. У цих каталогах постійно впадає в око рясний збіг пісенних і романсних назв із назвами фільмів тієї пори, що є точним філологічним сигналом про зв'язок російського дореволюційного кіно з музичним масивом дореволюційної ж паракультури.

Становлення російської урбаністичної цивілізації пов'язується також із надзвичайно широким резонансом у ній російської літературної класики, яка фактично лише з появою цієї цивілізації наприкінці минулого століття соціоло-

гічно виходить із свого аристократичного гето мініатюрних тиражів і так само обмежених аудиторій. Демократичну аудиторію ця класика здобуває саме тоді, в епоху певної демократизації міського життя, коли бодай поверхове знайомство з її найвідомішими авторами і її найвищими творами ставало ніби соціальним символом остаточної урбанізації індивіда, його очевидної посвяти-ініціації у це життя.

Це знайомство лише почасти забезпечувалося школою — початковою і так званою «вищепочатковою», що здебільшого й становила освітній ценз такої аудиторії. Звідси доволі випадковий і неглибокий рівень такого знайомства, що його характерно випереджають легковажні анекдоти про Пушкіна, наївні частівки та легенди про Толстого — свого роду тогочасна фольклорна «руда» від цього масового з ним знайомства.

Російське кіно чи не з перших своїх кадрів постає, серед іншого, як екранний посередник між російською класикою і тогочасною масовою людиною, яка вже переросла своє попереднє незнання цієї класики (ще 1885-го року московська газета «Жизнь» видрукувала «Пікову даму» за підписом... якогось Ногтева!), але навіть на початку століття ще не доросла до безпосереднього з нею знайомства.

Отож поряд з «екранізацією» пісні та романсу з'являється власне екранізація — з'являється ніби зі спільної кінематографічної жанрової плаценти (В. М. Гончаров у «Коробейниках» екранізує водночас і народну пісню, і некрасовський твір), із найпоширеніших ілюстрацій до класики. «Власне, половина російських читачів, — писав Тинянов у своїй уже класичній статті «Ілюстрації», — знає не Гоголя, а Боклевського або у кращому випадку Агіна». Кіно, починаючи десь з чардинінського фільму «Мертві душі» (1909), необхідним чином знайомило другу половину російських читачів з доти невідомою їм книжковою графікою такого типу.

Відтак до 1918-го року було екранізовано чи не всю російську класичну літературу — від Пушкіна і Лермонтова до Достоевського і Толстого. Екранізувалася класика не

лише першого, а й другого планів (аж до лермонтовської юнацької повісті «Вадим»), і не лише проза, а й поезія і навіть драма («Снігуронька» Островського, п'єси Леоніда Андрєєва), а також і популярні опери, створені за тими чи іншими класичними літературними творами («Євгеній Онєгін» Гончарова, 1911).

Зрозуміло, що в умовах тогочасної кіноестетики з її редукцією психологічно автентичної людської поведінки витончена «діалектика душі» російської літератури необхідно залишалася поза екраном російського кіно — власне, поза його можливостями. Останнє могло відображати лише події, сюжетно-фабульні конструкції національної класики, створюючи елементарний екранний парафраз. Проте, як відомо, у російській літературі будь-яка подія — це ніби озвніщення героєвого світогляду і взагалі самої сутності того чи того літературного персонажа. Отож уже самі події у фільмі-екранізації могли сигналізувати глядачеві про світоглядну структуру екранізованого твору. До того ж у цих фільмах, як правило, знімалися актори, що перебували в очевидній спорідненості із системою основоположних цінностей російської літературної класики, в її світоглядно-естетичній легенді (досить пригадати акторів Московського Художнього театру або його студій — Ольгу Преображенську, Ольгу Гзовську, Віру Орлову, Наталію Лисенко або артиста Малого театру Володимира Максимова та інших, що принесли в російське кіно високу фахову культуру, яка певною мірою компенсувала відсутність у ньому розвинутої режисерської техніки для досягнення згаданої психологічної автентичності).

Дореволюційні фільми-екранізації, що можуть скласти солідну фільмотеку (почасти «уявну» у зв'язку із загибеллю багатьох із них), отже, відтворюють оригінал здебільшого емблематично, на рівні найважливіших подійних жестів того чи того героя, найважливіших сюжетних вузлів.

Разом із тим висока кінематографічна культура — у межах тогочасних її можливостей, ба навіть зі спробами у деяких випадках подолати ці межі, — екранізацій Володимира

Гардіна і Якова Протазанова («Анна Кареніна», «Крейцерова соната», «Дворянське гніздо», «Напередодні», «Панночка-селянка», «Пікова дама», «Отець Сергій», «Війна і мир» — спільна робота обох майстрів), а також «Полікушка» режисера Московського Художнього театру Саніна дозволяє, зрозуміло, знов-таки в «уявному» часі, в якомусь «оптативі» можливого російського культурного розвитку, спрогнозувати у ньому появу кінематографічної школи, ніби спорідненої зі шведською, з необхідним протиставленням природного і цивілізованого, органічного і штучного, християнського подвигу і егоїзму, пейзажу і інтер'єра (усі ці опозиції ембріонально вже присутні і в російських екранізаціях; окрім того, російське кіно зверталось до скандинавської прози і безпосередньо: «Плебей» за п'єсою Стріндберга «Фрекен Юлія» з О. Преображенською — графинєю Юлією і М. Радіним — Жаном і «Вікторія», режисерська робота самої Преображенської за К. Гамсуном).

Проте подальша російська історія з її крайнім антиіндивідуалізмом абсолютно ліквідувала згадану можливість у зв'язку з повсюдним торжеством у суспільстві і відповідно у кіно їх імперсональних форм.

Є щось справді емблематичне у тій «антропонімічній» обставині, що герой фільму 1918-го року «Не для грошей народжений» за сценарієм Маяковського (перша книга якого, що вийшла у 1913 році, називалася «Я!», а того ж року з'явилася трагедія певною мірою з тією ж самою назвою — «Володимир Маяковський») зветься Іван Нов (особливий антропонімічний спосіб виокремлення особистості із анонімату, емансипації індивіда від маси), а уже наступного року поет творить «анонімний» епос «150 000 000», «Билину про Івана», що 1921 року виходить — характерно — без імені автора...

Зрештою, у російському дореволюційному кіно нарівні з наївним, проте напруженим персоналізмом його екранізацій має місце цілком протилежний жанр — сказати б, жанр імперсонального, — пов'язаний з епосом національної історії, латентно присутнім у національній свідомості, зокрема

у масовій міській свідомості, що й визначила всі структури і форми тогочасної популярної культури.

Починаючи з давньопушкінської доби з її величезною кількістю історичних романів (ніби жанрових супутників «Капітанської дочки») і далі, до початку століття, російська культура нагромадила справжні еверести історико-художньої та історико-мемуарної (по суті, теж наближеної до історико-художньої) літератури, здебільшого помірковано-консервативної орієнтації, яка позначає, серед іншого, художній, світоглядний і, зрештою, хронологічний пік цих еверестів — «Війну і мир». Ця література — немов зовнішня естетична проекція згаданого «латентного» національно-історичного епосу.

Отож, як її продовження і у зв'язку з останнім у російському кіно і виникає ніби велетенська екранна чернетка до епосу національно-кінематографічного — від хронікальних стрічок (зокрема тих, що фіксували поточну історію, державну і спеціально придворну обрядовість) до гончаровських та інших екранізацій тих чи тих сторінок шкільних підручників Дмитра Ловайського, цієї найгустішої консистенції і офіційної історіографії, і масової національно-історичної легенди (відповідно до її реальної хронологічної ретроспективи — «Смерть Іоанна Грозного», «Єрмак Тимофійович — підкорювач Сибіру», «Воцаріння дому Романових», «Життя і смерть Петра Великого», «1812 рік»), власне екранізацій історичної прози (від «Крижаного дому» до «Капітанської дочки» і «Війни і миру») — до унікальної спроби створити історичний кіножанр у власному розумінні («Оборона Севастополя», 1911, фільм того ж Гончарова, безсумнівно, натхненний «Севастопольськими оповіданнями», цим толстовським проектом «Війни і миру», фільм, у якому саме унікально поєднуються художня реконструкція тих чи тих епізодів севастопольської оборони — у їх реальній хронологічній послідовності — з документальними зйомками останніх ветеранів цієї оборони).

Характерно, що ветеранів тут знято у жанрі групового портрета, який зростає на очах у глядачів, з його необхідною імперсональністю — це посилює загальне «епічне» враження

від фільму, орієнтованого, за словами сучасного дослідника, «на об'єктивний ряд подій» — не на «вигаданих героїв», як у «Кабірії» або «Народженні нації», а на «співвіднесення життя конкретної людини (часто реальної особи) з ходом самої історії».

Невипадково «Оборона Севастополя» ніби ввійшла — на відміну від абсолютної більшості інших дореволюційних фільмів — у «пам'ять жанру» радянського кіно, власне, радянського воєнного кіноепосу від «Сталінградської битви» і «Падіння Берліна» до «Визволення».

Отож, не виключена була б також і можливість появи у майбутньому кіно узагальненої версії національного становлення типу згаданого «Народження нації» або навіть «Завіяних вітром», якби не цонайрізкіший поворот національної історії у 1917–1934 роках від власне національного до інтернаціонального в його крайньому марксистсько-комуністичному оформленні.

Зрештою, характерно, що одразу ж після очевидної ідеологічної переорієнтації радянського режиму 1935–1936 років — національної, якщо не націоналістичної — блискучо з'являється «воєнно-патріотична епопея» «Севастопольська страда» Сергєєва-Ценського, а невдовзі по Великій Вітчизняній війні — фільм вчорашнього речника комуністично-інтернаціонального пафосу «Адмірал Нахімов» (режисер В. І. Пудовкін, 1947). Гончаровська «Оборона Севастополя» — стільки ж невидна, скільки ж і очевидна «страда», тобто прошарок, і «епопеї» Сергєєва-Ценського, і пудовкінського фільму, у якому масово-батальні сцени «Оборони» вже доведено до режисерської віртуозності.

Жанровий маятник дореволюційного російського кіно, який коливається між персональним і імперсональним, зміщується у протилежному напрямі — у випадку згаданого комбінованого жанру романсу і мелодрами.

Романс — жанр надзвичайно російський, ба навіть російсько-імперський у від'ємному значенні цього епітета: тут на відміну від інших форм національної культури є лише «він» та «вона» і їх взаємозалежність, взаємна еротична

приреченість, усі ж інші життєві явища залишаються поза межами, поза самою компетенцією жанру. Російська «ороманснена» кіномелодрама зберігає саме це тяжіння героїв одне до одного, його елементарні і водночас абстрактні колізії (інших романс не знає), що до них додається конкретний мелодраматичний сюжет.

Жанр мелодрами веде свій родовід від француза Піксерекура, цього, за висловом сучасників, «Корнеля бульварів», зокрема, від його п'єси «Віктор, або Дитя лісу» (1797), що в її основі лежить вже відомий нам сюжет «возчої дитини», семіотично прокоментований лікарем Ітаром, а понад півтора століття по тому естетично — Франсуа Трюффо. На смерть французького творця мелодраматичного жанру вже відгукнулися і в Росії (1844), — очевидно, в особі Рафаїла Зотова, що йому, певне, і належить анонімний некролог Піксерекуру. Р. Ф. Зотов, цей «рапсод» санктпетербурзьких бульварів, що його прозу ще Тарас Шевченко у «Близнецах» визначав саме як бульварну, третьосортну (звернімо увагу на самі назви його романів — «Останній потомок Чингіс-хана», «Тасмичий монах» і т. п.), уже писав п'єси, наближені до мелодрами.

Не виключено, що саме Зотов у своїй адміністративній ролі функціонера імператорських театрів у Петербурзі сприяв появі на кону Александринського театру тогочасної сенсації, першої російської мелодрами — «Смерть за смерть» пера адвоката В. Дяченка, який і увів цей жанр у російський сценічно-театральний обіг.

Десь уже на схилку 30-х років радянський літературознавець Віктор Блюменфельд — в атмосфері, серед іншого, цілковитого розгрому цього жанру у тогочасному радянському художньому побуті (розгром було зумовлено нібито «псевдонародним характером» мелодрами) — тлумачить всупереч своєму звичайно точному історико-літературному слухові саму появу мелодрами у Росії як інтригу «великої буржуазії», яка нібито чи не силоміць «насаджувала мелодраму в так званих народних театрах» з метою «лояльної» «просвіти» робітничих мас.

Тут правда — лише у самій констатації невідповідності мелодрами у масовому театральному репертуарі і відповідно у самій структурі російської популярної культури. Отож, театральна мелодрама без особливих зусиль тут повинна була трансформуватися у мелодраму кінематографічну. Уже на початку 10-х років В. М. Фріче констатує, що «сьогодні мелодрама звилася собі місце у кінематографії». Для Фріче таке «технічне» перетворення жанру, очевидно, було похідним від загального «індустріального» стилю сучасного капіталізму, панування у ньому оречевлення, речово-матеріального образу, «образу явищ капіталістичної — промислової і технічної культури». Йдеться, однак, скоріше про самостійну інтенцію масового інстинкту у бік мелодрами, її кінематографічного переоформлення в умовах інформаційної технології, аніж про «інтригу» капіталізму, його «великої буржуазії». Матінка Нати (Віра Холодна), героїні однієї з найпопулярніших кіномелодрам «Життя за життя» (лексично назва цього фільму — ніби точне дзеркальне відображення назви першої російської мелодрами «Смерть за смерть» режисера Євгена Бауера, створеної у 1916 році), хоча й належить до «великої буржуазії», але не це визначає художню структуру мелодрами. Про цю структуру точно сказав Горький: «Мелодрама будується на психологічному примітивізмі — на спрощенні почуттів і взаємовідносин дійових осіб», на тому, що її автори «...визначено і ясно підкреслюють свої симпатії і антипатії до того чи іншого героя». Словом, мелодрама — це жанр, що необхідно ніби сплющує і спрощує міську психологічну культуру, створює її спрIMITивізований, але саме тому надзвичайно поширений різновид.

Російська урбаністична цивілізація від появи «меркантильного Петербурга» (Гоголь) до швидкої розбудови на початку цього століття розмаїтих його подіб на всьому терені Російської імперії необхідно мала створити популярну культуру — і вона її, зрештою, створила. Дореволюційне кіно Росії постає саме як очевидне продовження цих інтенсивних зусиль, зокрема як екранне продовження згаданих — найпопулярніших — жанрів популярної ж культури.

Жовтнева революція, ліквідувавши російський капіталізм, так само блискавично ліквідувала і його міську культуру, швидко перетворила всі її жанри на соціокультурний антикваріат, що саму його естетичну мову наша сучасність уже декодує не без певного опору з боку матеріалу, досить-таки екзотичного для цієї «сучасності».

Пожовтнєве ж російське «дозвукове» кіно внаслідок екстремістських спроб збути у суспільстві «національне» на користь «інтернаціонального» з усіх вимірів попередньої національної культури зберегло очевидні зв'язки з її «авангардними», виключно «лівими» напрямками. Усе інше було відкинуте революційною лівицею-«шуйцею» як старосвітський непотріб (дивись ідеальну модель такого «спрямлення» національної пам'яті, особливих у ній «редукцій» у фільмі «Уламок імперії» Ф. Ермлера, 1929). Відтак зв'язки цього кіно з національною спадщиною взагалі якщо і зберігаються, то лише у прихованому вигляді.

6. Українська культура Нового часу — десь від Острозької академії до Академії Всеукраїнської — доволі виразно поділяється на три періоди: Бароко XVII–XVIII століть, народництво XIX століття і, нарешті, період культуротворчого пориву від становлення генерації Лесі Українки до її катастрофи і також катастрофи Хвильового і всієї його генерації.

В основі кожного цього періоду ми маємо певну, вельми чітку його першотенденцію, що розгортається на всіх рівнях і поверххах культури, стає наскрізним її устремлінням, наскрізним же способом її семіотично-морфологічної організації, першопринципом до творення всіх її у семіотичному ж розумінні «текстів» (власне літературних, музичних, наукових, пов'язаних із просторовими мистецтвами тощо).

Доба українського Бароко — це виникнення його «великого проекту» (О. Білий, І. Бурлачук), який у всіх своїх — конфесійних, літературних, архітектурних, педагогічних і т. п. — формах постає як сувора альтернатива біжучій

історії з її хаосом, повсюдним безладдям, безвідповідальною егоцентрикою. Невипадково саме полеміка складає особливо важливу компоненту українсько-барочної культури. Остання, послідовно виявляючи всі основоположно-необхідні матриці світу — від гносеологічних до політичних, — прагне витворити з них певну ірреальну конструкцію, що й має правити реальності за приклад справді злагодженого, узгодженого в усіх своїх складниках існування.

Українське Бароко розпочинається саме з індустріалізованої полеміки з Контрреформацією, яка прийшла сюди, на околицю тогочасної Європи, в особливо брутальних, агресивних і безжальних формах, а закінчується теж полемікою зі світовим безладом, полемікою, що її вже особисто вів Григорій Сковорода, остання й найвеличніша постать цього Бароко.

Затим — десь від появи у друку перших частин «Енеїди» Івана Котляревського (1798) до відкриття йому ж пам'ятника у Полтаві (1903) — настає доба, що її (зрештою, доволі умовно) можна назвати «народницькою», позаяк в основу цієї культури закладено пафос народу як етнічно та світоглядно суверенної першоодиниці історичного процесу, як його найголовнішого розпорядника-господаря. Відповідно тоді збираються, осмислюються та систематизуються усі прояви народного життя, увесь набуток минулого і теперішнього національно-історичного часу — збираються в усьому діапазоні національного семіозису-знакотворення. Література, образотворчі мистецтва, історична, мовознавча й етнографічна наука — усі вони зосереджують свої зусилля саме у напрямі такого інтенсивного народознавства.

Деся від «Плеяд», започаткованих Лесею Українкою і її оточенням, від «Братства тарасівців» (і взагалі перших маніфестацій українського самостійництва) вибудовується нова українська культурна парадигма, позначена вже волюнтаристським індивідуалістичним поривом, направленим, зрештою, на віднайдення особистістю із цієї парадигми свого ідентичного місця у межах культури національної, всесвітньої — і навіть у космічному контексті, що став першозміс-

том «Лісової пісні» і «Сонячних кларнетів». Цей період створив інтелектуальну та політичну основу «червоного Відродження» — аж до його трагічного кінця.

Феномен Олександра Довженка і супровідних йому явищ українського кіно вражає енергією свого екранного трансформу всіх цих складників-періодів національної культури. Довженківський кінематограф складається: а) саме з різкої українсько-барочної альтернативи актуальному світові з його «дефектами», альтернативи, перетвореної тут на революційний виклик усім формам безструктурності і розпаду, на проект якогось справді необхідного, справді автентичного у всій своїй феноменології світу; б) з безперечного народницького пафосу, високого поняття «народу» як єдиного можливого суб'єкта такого проекту, такого перетворення світу; в) з екстремістсько-революційного пориву до цього перетворення, пориву, пофарбованого у своєрідні політичні кольори «націонал-комунізму».

Так, «Звенигора» (1928) прагне відтворити у своєму сюжеті всю суму національного часу — від нашествя варягів до громадянської війни і подальших подій — у всіх естетично-оцінних реєстрах їх сприйняття та тлумачення — від епосу до лірики, від патетики до гротеску. Наскрізним мотивом тут проходить тема пошуку саме тотальної альтернативи довколишній дійсності — від «чарівного скарбу», що його шукає вічний Дід, до революційної доктрини з її пафосом рішучого оновлення світу. Водночас у фільмі подається — переважно у гротесковому вимірі — донцовського штибу волонтаристсько-індивідуалістичне відлуння в образі й поведінці Павла (аж до відвертої карикатури на українське «авантюрицтво» — у сцені лжесамогубства).

«Арсенал» (1929) зосереджує в собі весь пафос волонтаризму революційного, своєрідно поєднаного, зрештою, з елементами народного світовідчуття (ритуальне подолання смерті через посвяту «окремого» в «ціле», підкреслену, скажімо, появою фольклорно-«епічних» коней, що «розмовляють», використанням міфема безсмертя героя в останньому кадрі фільму та інтонацією думи у перших його кадрах і т. п.).

«Земля» (1930), зрештою, з найбільшою силою відбиває синкризу основоположних начал національної культури — і пізньобарокову доктринальну альтернативу реальності, яка має бути подолана «реальністю справжньою»; і цілковиту завороженість народною стихією, органічністю її існування між народженням, зрілістю і смертю; і вочевидь революційний темперамент фільму.

При всій драматичності подальшого кінематографа Довженка він продовжував у тому чи іншому вигляді й масштабі відтворювати згадані складники національної культури — особливо «народницькі», хай тут і загальмовані чи навіть просто поруйновані тоталітарною системою («Щорс» і «Мічурін»).

Попри очевидну трагедію кінематографічної поетики Івана Кавалерідзе, яка внаслідок крайніх цензурно-ідеологічних ексцесів цієї системи так і не знайшла свого справді послідовного втілення, режисерові «Офорти з історії гайдмащини», «Перекоп», «Штурмові ночі», «Коліїщина» та «Прометей» виразним «пунктиром» позначені тими ж складниками або принаймні намаганням нагадати про них засобами кіно. Монументалізм Кавалерідзе-кінематографіста пов'язаний, напевне, не лише з його скульптурою, а й з бароковою спадщиною, що її він характерно прагне відтворити у своєму фільмі «Григорій Сковорода» (зрештою, останній фільм режисера «Повія» переповідає останній український визначний народницький роман, що його посмертну публікацію знаменно було закінчено 1928 року, тобто тоді, коли Кавалерідзе почав працювати в кіно).

Сама поява українського кіно — від випахідництва Тимченка до Сахненкових катеринославських зйомок театральних вистав і найбільш популярних ландшафтів — постає у звичайному для будь-якого національного «дозвукового» кіно ритмі, за яким це кіно зупиняло зіницю свого ока на явищах, найбільш характерних для відповідної національної культури («палеоекранізації» «Паталки-Полтавки» та інших яскраво національних вистав — за участю акторів-корифеїв Заньковецької, Садовського та інших; інтерес до минулого,

зокрема козацького, — фільм «Богдан Хмельницький», створений десь років за тридцять до савченківського полотна).

У пожовтневому українському кіно впадає в око естетична боротьба між жанровою інерцією дореволюційного кіно, доволі еклетично поєднаного з новою, шібито «революційною» тематикою (зокрема у фільмах В. Р. Гардіна і П. І. Чардиніна), і тією авангардистською за своїм спрямуванням тенденцією, що її представляли Довженко, Кавалерідзе, а також співзвучні їхнім прагненням теоретики кіно — від Михайля Семенка і Леоніда Скрипника до молодого Бажана, який намагався у кіно віднайти екранний адекват своїй наскрізь парадоксальній ліриці. Нагадаємо, що тогочасний Бажан — кінознавець і поет — при всіх своїх саме парадоксальних оцінках «хтивого», за його словами, бароко, постає як далекий його художній нащадок, суперечливо пов'язаний із революційною легендою 10–20-х.

Отож, з цього боку українське кіно вповні вписується у світовий «дозвуковий» кінопейзаж як метаморфоз культури докінематографічної.

IV

«Звукова» ж історія світового кіно розгортається під знаком чотирьох його фундаментальних моделей, що в їх руслі і напрямі, у їх морфології й аксіології виробляється практично вся «звукова» продукція цього кіно — десь від кінця 20-х — початку 30-х років до кінця 80-х — початку 90-х, коли ці моделі з різних соціокультурних причин або зазнають глибоких структурних змін, або взагалі усуваються зі світового обрію. Отож, ідеться про моделі:

- 1) голлівудського кіно;
- 2) кіно тоталітарного;
- 3) кіно «третього світу»;
- 4) кіно авторського.

1. Голлівудське кіно за своїм географічним і ідеологічним походженням — кіно США, яке виникає там невдовзі після

катастрофи Гриффіта внаслідок остаточної інкорпорації кіно у загальну індустріально-промислову структуру країни з такими її ознаками, як стандартизація, високий фахово-технічний рівень, орієнтація на масового споживача, що відтак визначають і характер кіно, і його жанри, і його мову, і стилістику — саму його прагматику, синтактику, семантику, якщо звернутися до основних категорій цілісного системно-структурного текстоописання.

Голлівудське кіно з його відверто рекреативними соціальними функціями, спрямованими на організацію суспільного дозвілля, на заповнення «вільного часу» як суттєвої і водночас особливої поділки на циферблаті часу соціального, орієнтоване на специфічне психофізичне поновлення людини (прагматичний його аспект). Голлівудське кіно розгортається у напрямі до свого реципієнта, до своєї мети за допомогою різного ступеня — від художньої посередності до художньої віртуозності — відпрацьованості упродовж майже століття своїх синтаксичних елементів — від сюжетних ланок до системи образів, їх особливої ієрархії (синтаксичний його аспект). Голлівудське кіно своїм змістом орієнтоване на північноамериканську «міфологію успіху», незрідка на крайні її, аж ліричні прояви у вигляді так званої «американської мрії», на традиційні цінності північноамериканської ж цивілізації з її індивідуалізмом, приватною ініціативою, повагою до політичної і юридичної саморегуляції суспільства (семантичний його аспект).

Після свого розквіту у 30-х роках, який вочевидь збігається з епохою рузвельтівського «нового курсу», цією структурною перебудовою американського суспільства, голлівудська модель по війні захиталася було під ударами з боку телебачення, але доволі швидко віднайшла своє місце у новій, уже модернізованій системі інформаційних засобів цього суспільства. Так само голлівудська модель успішно витримала атаки з боку альтернативних їй моделей «незалежного», або «підпільного» кіно, лізорадикальні заклики до її усунення, що мали місце як у самій голлівудській «імперії», так і поза її межами. Справжнім соціальним тріумфом цієї моделі, що

сформувала свідомість кількох генерацій нсвітніх американців, стало обрання президентом США політичного діяча, цілковито сформованого цією «моделлю», біографічно і світоглядно цілковито з нею пов'язаного.

Після Другої світової війни голлівудське кіно поступово, але неухильно заволсдіває на ринковій основі світовим прокатним простором — спочатку некомуністичним, а вслід за тим у зв'язку з ерозією і, нарешті, крахом «соціалістичного табору» і всім іншим. Водночас має місце не лише екстенсивне, ніби фізичне поширення цього кіно, а й суто естетичне проникнення голлівудської моделі в інші кінематографи — з наслідком у вигляді індивідуальних її наслідувань (явище радянського режисера, що його пояснив Ейзенштейн у своїй іронічній формулі «Пир'єв? Так це ж радянський Александров!»), справжніх цікл-наслідувань типу віртуозного італійського «макаронного вестерну», появи в неамериканських кінематографах цілісних жанрових систем і галузей, орієнтованих на голлівудську модель (поліційний фільм, кінокомедія тощо).

Особливе значення для визначення історичної долі голлівудського кіно у самому функціонуванні його моделі відігравав і почасти продовжує відігравати інститут «зірок», що склався у ній як свого роду необхідна компенсація за її жорстку стандартизацію і... як своєрідне продовження цієї стандартизації: «зірка», з одного боку, необхідно постає у своїй граничній психофізичній та іншій особистісній унікальності, з іншого — її інтенсивна присутність у кіно і взагалі у суспільстві особливим чином підкреслена засобами масової комунікації, особливою ж обрядовістю, яка так само необхідно підкреслює-посилює ту стандартизацію. Зрештою, безулинні «електронні революції», які видозмінюють процеси отримання і затим передачі електронного зображення, уже під кінець цього століття можуть викликати тектонічні, може, навіть, руйнівні зміни в голлівудській моделі (зокрема, у зв'язку з певною проблематичністю існування самого інституту кінотеатру на технічно найбільш передових ділянках сучасної цивілізації).

2. Кіно тоталітарне географічно та ідеологічно пов'язане з країнами, які після Першої і затим Другої світової війни внаслідок тих чи тих історичних та соціальних причин вибрали тоталітарну державну організацію — після авторитарної державності чи недовгого періоду демократії (царська Росія стає на короткий період парламентською, — принаймні, передпарламентською, — республікою і затим на довгий час — комуністично-тоталітарною державою; кайзерівська Німеччина після свого маловдалого трансформу у Веймарську республіку постає на кільканадцять років у вигляді тоталітарної держави «національного соціалізму»; після її розгрому у Середній Європі і на Далекому Сході до тоталітарного «інтернаціонального соціалізму» приєднуються (або були приєднаними) ще ряд країн — як правило, з авторитарним або просто колоніальним минулим: з усього «соціалістичного табору» лише Чехословаччина мала ліберально-демократичне минуле).

Усі ці країни без винятку надавали у своїй політиці надзвичайного значення кіно — і саме значення політичного. Славнозвісна фраза — «...з усіх мистецтв для нас найважливішим є кіно», — сказана 1922-го року, на порозі комуністичного й інших тоталітаризмів постає справді емблематичною — саме у зв'язку з таким значенням.

Тоталітарна держава, за точним висловом Карла Шмідта, ідеолога такої держави, є «державою надзвичайного стану», що всі її громадяни — «від трьох років», як визначив нацистський «профспілковий» діяч Роберт Лей в одній своїй репліці, — підлягають ніби мобілізації — «тотальній мобілізації», як додав ще у веймарську епоху консервативний німецький письменник Ернст Юнгер, стільки ж опозиційно настроєний до націонал-соціалістичної державності, скільки ж і пророк її.

Відповідно, такій мобілізації підлягають рішуче всі засоби ідеологічного виробництва у суспільстві, включаючи кіно як одне з найсугестивніших мистецтв (а можливо, у сучасній семіотично-мистецькій ситуації — найсугестивніше). Саме тому тоталітарна держава нещадно заволодіває кіно —

і кінопромисловістю, і самим кінопроцесом у повному його обсязі.

В. І. Ленін у своїй революційній доктрині і практичній політичній діяльності одним із перших у світі оцінив могутній соціальний потенціал масових інформаційних засобів, що саме тоді народжувалися, у їх інтенсивній взаємодії, у їх сукупному впливі на масову свідомість. Пильну увагу вождя лівих російської соціал-демократії по черезно привертають газета, журнальна періодика, багатотиражна література (зокрема такий її специфічний різновид, як «партійна література» — від листівки до політично заангажованої поезії і белетристики), низовий театр, хорові об'єднання, грамзапис, плакат, «монументальна пропаганда», рухомі осередки останньої і, нарешті, кінематограф і навіть телебачення, тоді ще в його лабораторних експериментах-ембріонах. «Найважливіше з мистецтв» посіло чи не найважливіше місце у цьому ряду масового ідеологічного впливу.

Це трапилося, зрозуміло, не одразу, не одразу ж і прибрало тих канонічних форм, що позначають радянське кіно 1935–1955-го років, але процес їх становлення розпочинається саме одразу після націоналізації 1919-го року, хоча б у вигляді тих «агіток», які сьогодні уявляються найбільш послідовними протожанрами тоталітарного кіно в його радянському варіанті.

20-ті — початок 30-х років сьогодні уявляються як драматичний світоглядний, естетичний і, зрештою, політичний початок шляху пореволюційного кіно до цього варіанта, шляху, ускладненого боротьбою на ньому тоталітарної тенденції і авторського кіно (характеристику його див. нижче) — до того ж авторського кіно щонайвищого рангу. Величезний відповідний матеріал усіх жанрів засвідчує надзвичайну напруту цієї боротьби — і так само з тим грандіозну катастрофу авторського кіно, що її відлуння сповнює подальші епохи світового — аж до наших днів.

Радянське кіно між XVII з'їздом ВКП(б) (1934) і XX з'їздом КПРС (1956) — хронологічні рамки «розквіту» сталінізму і його «декадансу» — це абсолютне панування тоталітарної

моделі як особливого інформаційно-семіотично-естетичного механізму, що його зусилля повністю спрямовано на щонайадекватніше екранне відтворення панівної ідеології. Можна з усією певністю стверджувати, що авторське кіно було рішуче виключено з тогочасного радянського кінопроцесу або, принаймні, так саме рішуче містифіковано. «Чапаєв» і «Околиця» — чи не останні радянські фільми, що у них ще відчутна серйозна конкуренція авторського кіно з тоталітарним. Зрозуміло, що «Щорс» або «Райдуга» чи «Зірка» вочевидь позначені печаттю авторської своєрідності, але остання тут так само очевидно витісняється «соціальним замовленням» тоталітарного гатунку, яке, зрештою, украй спотворює а чи просто руйнує самі залишки тієї своєрідності.

Починаючи з 1956 року радянський тоталітаризм зазнає різного роду змін — від імітацій таких змін до справжніх, доволі глибоких реформ, внаслідок чого зазнає певних видозмін і тоталітарне кіно: почасти у ньому зберігається орієнтація на широке «соціальне замовлення», хоча вже і не в таких, як раніше, брутальних формах, але водночас до його складу входять або безпосередньо, або опосередковано, у вигляді якогось перетвореного естетичного відлуння, раніше заборонені для нього моделі кіно голлівудського, авторського і навіть кіно «третього світу».

У країнах народної демократії з їх перетворенням після згаданого року на соціалістичні тоталітарна модель взагалі зникає, поступаючись місцем розважальному кіно голлівудського типу, а також кіно авторському (відповідно польська, чеська і угорська школи, кіно югославське, окремі спроби створення авторського кіно у Болгарії).

До недавнього часу — до появи «Вулички» і «Червоного гаояна» — тоталітарне кіно у крайніх своїх проявах зберігало своє значення у Китайській Народній Республіці, продовжує зберігати це значення у КНДР і почасти СРВ.

Націонал-соціалістична Німеччина — це, зокрема, «дванадцять сезонів» тоталітарного кіно (1933—1945), виникнення гранично ідеологізованого його напрямку у зовні парадок-

сальному, а внутрішньо необхідному — у межах «держави надзвичайного стану» — поєднанні з кіно гранично ж деідеологізованим, орієнтованим, як і голлівудське, на суто рекреативні функції (зрештою, голлівудське кіно — улюблена розвага верхівки Третього рейху, а саме це деідеологізоване німецьке кіно іноді впритул наближалося до голлівудського).

Набагато складнішою видається панорама італійського кіно фашистської епохи, де поряд з тоталітарним кіно впевнено заявляло себе кіно авторське — від так званого «каліграфізму» до перших зразків неореалізму («Прогулянка у хмарах», «Одержимість»). 1945-й доценту зруйнував тоталітарне кіно на Заході, 1956-й похитнув його позиції на Сході, подальша стрімка еволюція останнього нещодавно взагалі перетворила тоталітарне кіно на кінематографічний антикваріат, зачинивши його у фільмотеках. Однак слід пам'ятати, що впродовж цього століття тоталітарна модель посідала вельми важливе місце в ідеологічній структурі кіно, виконуючи функцію збудника масових процесів відповідної орієнтації, витісняючи — іноді повністю — усі інші моделі кіно.

3. Кіно «третього світу» — вельми своєрідна і солідна частка ідеологічного виробництва у тих країнах Азії, Африки й Латинської Америки, які впродовж кількох століть перебували під політичною та економічною фєрулою Європи — у колоніальній чи напівколоніальній ролі, — і лише по Другій світовій війні внаслідок сприятливої для них історичної кон'юнктури, зумовленої «холодною війною» між «першим» і «другим» «світами» політично емансипувалися, створивши грандіозну систему держав «третього світу» (або, як говорили у Латинській Америці доби тамтешнього ліворадикального пгтурму й натиску, систему «триконтиненталу»).

Відповідно до цього господарство та ідеологічні надбавки над ним тут поставали і, певне, ще довго поставатимуть як доволі своєрідне поєднання традиціоналізму і нових, ба навіть новітніх форм цивілізації — і технологічних, й ідеологічних. Сам феномен кіно у «третьому світі» необхідно поєднує нову технологію, яка проникає сюди чи не одразу

ж після винаходу Люм'єрів, й очевидний у цьому феномені відгомін тих чи тих традиційних місцевих ідеологій.

Як відомо, Новий час для країн Заходу — це, зокрема, їх планетарна імперсько-колоніальна експансія, яка з різного ступеня інтенсивністю продовжувалася аж до періоду по Першій світовій війні. Новітній же час — це також емансипація величезного колоніального простору від його метрополій (власне, ця емансипація розпочалася десь наприкінці XVIII століття у зв'язку з унікальним фактом визволення від колоніальної залежності кольорового населення острова Гаїті, створення там унікальної ж суверенної держави — факт, який привернув щонайбільшу увагу С. М. Ейзенштейна з його планами кінематографічно відбивати всю унікальність цього факту і цього створення). Емансипацію «третього світу», що його народження так передчував і спостерігав Ейзенштейн, мали відобразити також інші нездійснені його фільми — «Хай живе Мексика!» і стрічка про Т. Ед. Лоуренса (Лоуренса Аравійського), — пізніше інкорпоровані у своїх задумах голлівудським кіно (нагадуємо, що це поняття тут береться не стільки у географічному, скільки в ідеологічно-естетичному плані, що у ньому, скажімо, фільм англійця Девіда Ліна «Лоуренс Аравійський», 1962, постає саме голлівудським і не лише у зв'язку зі своїми «Оскарами» того року).

Узагалі Ейзенштейн, по суті, задумав тетралогію про історичні ролі колоніального світу (третьою чи там четвертою її частиною мав постати фільм за романом Андре Мальро «Доля людська», присвячений китайській революції).

Не виключено, що, серед іншого, інтерес російського радянського режисера до цієї проблематики був зумовлений її грандіозною традиціоналістською ретроспективою, власне, архаїчними обертонами цієї проблематики, а, як відомо, Ейзенштейн надзвичайно цікавився архаїчним підґрунтям людської культури, її розмаїтим давнім першобазисом, досить ґрунтовно дослідженим Ейзенштейном-теоретиком, який мав затим стати предметом його кінематографа, семантикою останнього (а водночас і детермінантою його поетики).

Проте невдовзі після свого політичного з'явлення «третій світ» ніби здійснив наміри Ейзенштейна, створивши власну модель кіно, що в ній традиціоналізм — і архаїка взагалі — присутні і як її зміст, її семантика, і як її морфологічний принцип.

В основі цієї моделі закладено саме ту чи ту традиціоналістську ідеологію — як тему кіно і як спосіб його розбудови. У зв'язку з цим можна пригадати згаданий експеримент Ворта-Адера, який полягав у безпосередньому зіткненні кінематографічної техніки з доволі архаїчною свідомістю індіанців навахо. Так само у всьому «третьому світі» кінематограф своєрідно інтерпретується носіями традиціоналістських ідеологій — часто з дуже сильними реліктами і просто інерційними силами якщо й не первісного, то принаймні досучасного світогляду. Кіно «третього світу» — це постійний, сказати б, «анамнезис» (пригадування, спогадування) тих чи тих сюжетів цього світогляду засобами сучасної технології (кінотехніки). При цьому у точній відповідності із загальною структурою цього «субсвіту», де архаїка поєднана з тими чи тими рядами сучасної цивілізації, такий «анамнезис» відбувається у декораціях сучасності, незрідка новітньої.

Модель такого кіно саме провисає між традицією і сучасністю, між ніби давноминулим і так само проблематичним сьогоденням.

Як зазначалося, у колоніальному світі кіно з'являється чи не синхронно з метрополіями. Невдовзі мають місце перші спроби створення «тубільного» кіно. Зокрема, вже у 1900–1910-х виникають кінематографи японський, індійський, а затим і арабські. Вони з надзвичайною послідовністю створюють екранні реконструкції світоглядів минулого, зокрема ніби «застиглі», «затверділі» естетичні згустки цих світоглядів — їх художні жанри.

Японське кіно, виникаючи під щонайбільшим впливом тамтешнього традиційного театру, створює естетичну систему «дзідайтеки», вибудовану на історичних та фольклорних сюжетах, систему, що характерно з'явилася у Кіото — дав-

ній японській столиці. (Зрештою, і «гендайгеки» — фільми про сучасність, що знімалися переважно у Токіо, були позначені виразно архаїчними рисами: актори тут грали у давній театральній манері, жіночі ролі виконували чоловіки — «оннагата»). Пізніше із «дзідайгеки» вичленувався жанр «кенгеки» з його віртуозним фехтуванням героїв-самураїв.

У 10-х роках з'являються індійські фільми, у яких було екранізовано найбільш канонічні сюжети міфологічної та власне національної історії, зокрема фільми Д. Г. Пхалке (Дадасахеба Пхалке — псевдонім), де власне екран поєднується з рамлілами і крішчалілами (театралізовані народні видовища).

У 20–30-х роках виникає кіно єгипетське, позначене схильністю до мелодрами, жанру «фільму-концерту», але основною його рисою стає стільки ж перетворений, скільки ж очевидний ісламський фаталізм, специфічний «кісмет» східноісламського екрана, який визначив характер і тамтешньої мелодрами, і її музичного супроводу.

Неважко помітити, що всі ці жанри збереглися у «третьому світі» майже у первісному своєму вигляді аж до наших днів, знайшли своє продовження у його сучасних кінопроцесах.

4. Авторське кіно — стільки ж очевидна, скільки й семантично розмита категорія світового кінематографічного розвитку, модель, позначена швидше від'ємними, аніж об'єктивними естетичними характеристиками.

Почасти це пов'язано з самою генезою категорії — моделі авторського кіно.

Уявлення про нього виникає у середині століття серед кінознавців і кінокритиків тієї генерації, що їх патріархом був Андре Базен з його оригінально перетвореним християнсько-католицьким персоналізмом (особливий напрям у французькій культурі цього століття — у тому її католицькому домені, який намагався поєднати щонайсучаснішу проблематику з традиційною вірою).

Власне, саме кінознавство Базена уявляється похідним від цього напрямку, який в умовах грандіозних катастроф

століття ошукується людською особистістю в усій її унікальності (у Базена вельми своєрідно доповненою розумінням такої ж унікальності довколишнього світу, зафіксованого кіно — унікальності об'єктивних його ознак, рис і характеристик та унікальності самої цієї фіксації, індивідуального людського погляду, закладеного у ній). Як і всі ці свідки Другої світової (цього «повернення сатани» у світову історію, за словами Андре Мальро, який при всьому своєму агностицизмі і навіть трагічному нігілізмі вперто шукав собі місця десь поблизу цього персоналізму), Базен в умовах енергійної гуманістичної ревізії її страшної спадщини (те, що С. С. Аверінцев, блискучий коментатор новітньої французької католицької думки, колись влучно назвав «комплексом 1945-го року») починає шукати спосіб нагадати сучасності про абсолютну неповторність вискремленої людської індивідуальності і, зрештою, несподівано знаходить цей спосіб у стихіях кіно.

Затим принциповий персоналізм Базена і його однодумців необхідно наштовхнувся на знеособлений процес кінематографічного виробництва, яке давно вже впритул наблизилося до власне виробництва (невипадково той же Мальро свій місткий «Ескіз про психологію кіно» 1939 року закінчив фразою, що стала емблематичною: «Окрім того, кіно — це ще й промисловість»).

Генерація Андре Базена — особливо редакція, автори й симпатичні часопису «Кайє дю сінема» — оголосили справжню світоглядну війну цьому знеособленню у всіх його формах (від застандартизованої поетики режисерів-метрів старшого покоління до диктатури продюсера), війну, яка продовжувалася понад п'ятнадцять років, до середини 60-х, коли редакцією раптово заволоділа новолівацька міфологія, яка апологетизувала саме знеособлену творчість, хоча і з несподіваного боку (нібито «колективістського»).

Але саме у цьому середовищі і було знайдено слово — авторське кіно, пізніше підхоплене англійським кіночасописом «Мувіс» і американським «Фіlm калчер», — слово, що стало чи не найголовнішим паролем не лише тієї гене-

рації, а й цілого кінематографічного всесвіту середини 50-х — середини 60-х, який намагався тим самим відмежуватися від кіно голлівудського і кіно тоталітарного, а також від інерції тих стилів і шкіл, які після героїчного дебюту і подальших художніх подвигів збули свої можливості і врешті-решт закінчили самоповторами чи навіть самопародіями (неореалізм на останній своїй стадії).

Так глибокий християнський персоналістський інстинкт новітньої французької культури — від славнозвісного миттєвого обернення у католицьку віру Поля Клоделя і затим Жака Маритена до передвоєнного трактату Габрієля Марселя «Бути і мати» (не виключено, що його назва стала моделлю назви роману Хемінгуея «Мати або не мати»), у якому було закладено основи французького релігійного екзистенціалізму, — та відповідна цьому інстинктові філософська рефлексія і визначили генезу категорії авторського кіно, що затим отримала таке поширення у тогочасному світі. (У зв'язку з цією обставиною не зайве звернути увагу на відверто теологічну основу феноменолого-персоналістської кінотеорії А. Ейфа і Р. Мюньє, що для неї кінематограф, ніби подвоюючи дійсність, виявляє в останній її трансцендентну напругу, повноту Абсолюту, — кінотеорії 50-х років, ніби паралельної певним постулатам Базена.)

Власне, специфічні французько-персоналістські обертони становлення досліджуваної категорії ніби посилюють для нас усю її особистісну глибину, загальний її зв'язок з новоєвропейським уявленням про автора як абсолютного суб'єкта художнього процесу, повного його господаря-розпорядника (такий образ автора на початку минулого століття остаточно виробився у романтизмі, а потім у кінці його — був потверджений у неоромантизмі).

Французький персоналізм, по суті, транслював у царину кіно те, що на інших ділянках художньої творчості давно вже було і вирішено і потверджено: художній твір — це передусім особлива семіотична проекція авторської особистості, завжди у всіх своїх проявах необхідно неповторної, духовно унікальної.

Кінопроцес — принаймні, у якихось своїх справах справді своєрідних ланках — постав як похідне від такої особистості. Більше того, теоретики авторського кіно оголосили такий тип кінотворчості її ідеалом взагалі, естетичною дезидератом цього процесу.

Отож, з немалим історичним запізненням у кіно нарешті прийшла романтична легенда автора, персоналістське розуміння художньої творчості єдино як авторського особистісного самовияву.

Зрозуміло, що в історичному діапазоні проблеми автора і авторства є напрочуд різні рішення, аж до крайньої альтернативності. Досучасна художньо-ідеологічна творчість не знала цієї проблеми, ультрасучасна — в особі, скажімо, Маяковського, його однодумців-лефівців, «Пролеткульту» і їх новолівих нащадків — драматично намагалися її обійти (приміром, М. М. Бахтін, працюючи все життя над проблемою автора, водночас у душі 20-х років був глибоко байдужим до авторства власного, байдужим аж до випуску серії принципових публікацій під іменем своїх учнів). З іншого боку, є традиції, позначені гіпертрофією цієї проблеми, її надзвичайною інтенсифікацією (згадана її романтична чи неоромантична емфаза).

Кіно надто довго перебувало поза цією проблемою, щоб вона туди, нарешті, не завітала після згаданої філософської підказки французького персоналістського «суфлера», в умовах нещодавнього, хай і недовгого безпосереднього знайомства Заходу з тоталітаризмом нацистського ґтибу і довгого сусідства з тоталітаризмом євразійського і просто азійського типу (невипадково Базен у 40-х роках спеціально досліджував міф про Сталіна у радянському кіно).

Для генерації тієї доби небезпечними імплікаціями цього тоталітаризму у західних ліберально-демократичних структурах видавалися тамтешніє гранично стандартизоване промислове виробництво і так само стандартизовані окремі ділянки виробництва ідеологічного, зокрема діяльність масмедіа (серед них і голлівудської моделі кіно — у найбільш драстичних її формах). Саме ця діяльність і спонукала

проводирів неомарксистської франкфуртської школи твердити про тоталітарне засилля на самому Заході — теза, надзвичайно там поширена у 60-х — на початку 70-х років. Концепція авторського кіно ще до появи цієї тези мала протистояти і знеособленню людини взагалі, і знеособленню самого кіно у процесі його народження, що його технічна цивілізація намагалася ототожнити з виробництвом, розчинити у ньому.

Ця концепція постала як складне перешлетення стилівих і соціологічних проблем, а не лише як питання про особистісний режисерський відбиток у тому чи тому фільмі (хоча починалася вона саме так), постала, з одного боку, як необхідний відгомін необхідної боротьби у кіно індивідуальної творчої манери проти манери імперсональної, а з іншого — так само необхідно стимулювала цю боротьбу, прискорювала емансипацію тих чи тих художників від усіх форм знеособлення.

На самому Заході теза і водночас імператив авторського кіно ніби асистує появі і подальшому розгортанню першого повоєнного ешелону його фільмів — від стрічок Бергмана, Фелліні й Антоніоні і далі, до «нової хвилі» кінця 50-х — початку 60-х.

На Сході Європи (у зв'язку з першими тектонічними зсувами у тамтешній тоталітарній структурі) авторське кіно — принаймні, у Польщі, а вслід за тим у Чехословаччині та Угорщині — заявило про себе вельми серйозно, створивши польську, чеську та угорську школи, позначені надзвичайним багатством індивідуальних манер і стилів, що рішуче потіснили і, зрештою, витіснили там кіно тоталітарне.

Так само розвиток радянського кіно тієї доби постає як жорстокий конфлікт ще впливової, ба навіть могутньої інерції тоталітарного кіно і кіно авторського, для Росії найпоспідовніше уособленого у постаті Андрія Тарковського (наскрізний автобіографічно-сповідальний характер його фільмів, надзвичайна лірично-особистісна напруга, підкреслена соіменність режисера з героєм у першій назві його великого фільму — «Пристрасті по Андрію», сама назва ж його перетвореної кіноавтобіографії — «Дзеркало»).

Сьогодні вже очевидно, що у всіх цих «шкіл» і фільмів набагато більше було індивідуальної художницької своєрідності, аніж стильової єдності, притаманної справді єдиній школі.

Так, українське авторське кіно — «Тіні забутих предків», «Камінний хрест», «Криниця для спраглих» — це надзвичайно різні за своєю поетикою фільми, проте тогочасна глядацька інтуїція, а вслід за нею і кінознавство вперто намагались «об'єднати» їх під дахом однієї «школи». Таке ж «авторське» розмаїття позначає і «грузинську школу», і так звану «литовську школу», яка насправді постає не стільки «школою», скільки сумою з кільканадцяти фільмів, уповні позначених режисерською своєрідністю (порівняйте «киргизьке кіно» 70-х тощо).

Так виглядає, сказати б, мініатюра історії авторського кіно середини століття. Водночас вона підказує його ніби методологію і його модель, що їх значення виходить далеко за хронологічні та предметні межі того періоду, кидаючи світло на всю історію кіно — як на тенденцію до знеособлення і на протистояння останньому.

Нагадаємо, що для самого Базена і його молодших соратників певні голлівудські імена та фільми зберігали непересічне художнє значення — саме у плані такого протистояння (скажімо, В. Вайлер і його великий оператор Грегг Толанд для Базена, Альфред Хічкок для Трюффо та ін.).

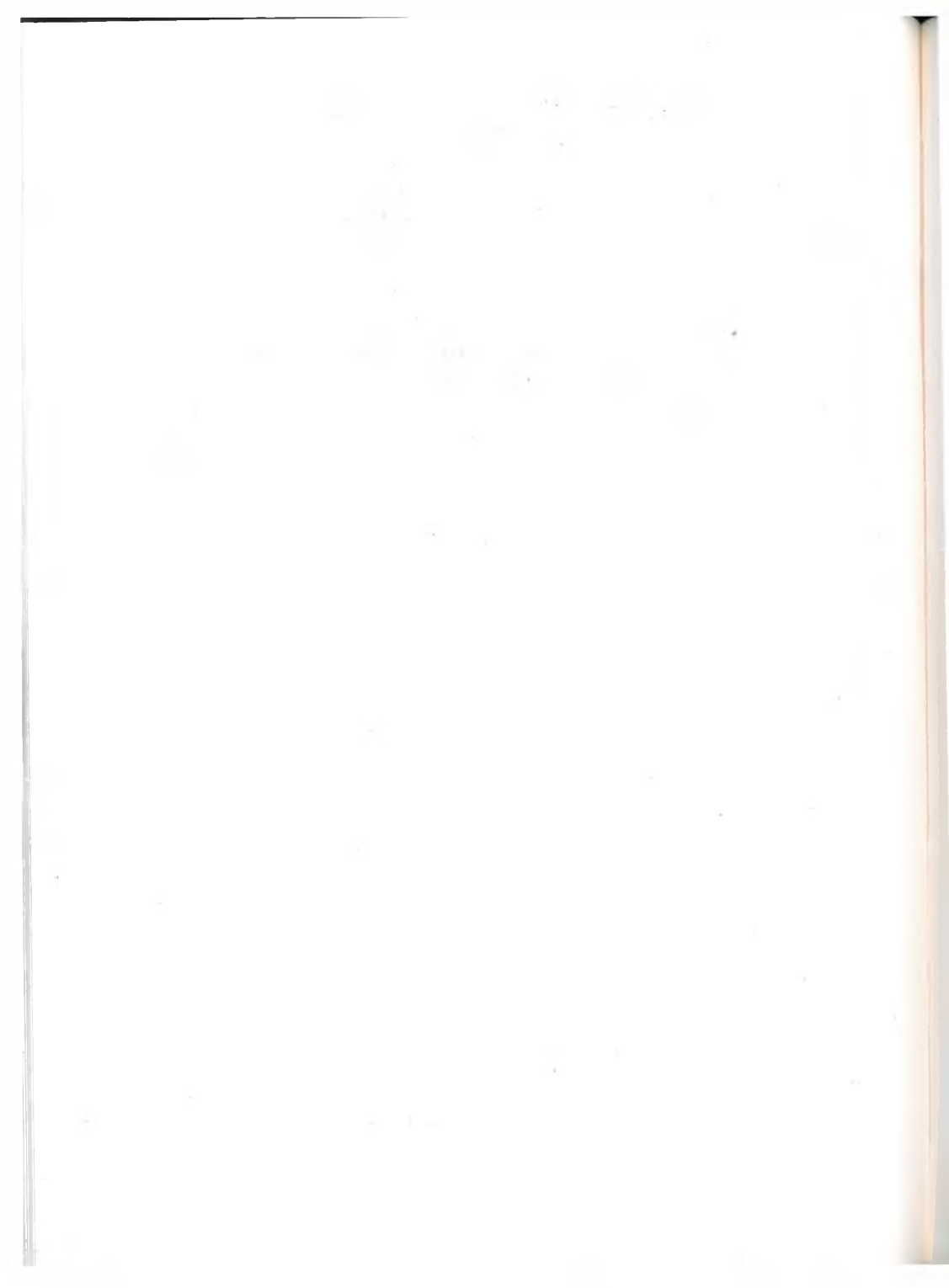
До складу категорії авторського кіно увійшла, таким чином, теза про можливість бодай часткового «авторського» самоздійснення у тих чи тих імперсональних за своїм основним характером течіях світової кіноріки, теза, яка може прояснити певні «монтажні фрази» світового кінопроцесу, що у них поряд з різко надособистісними кіностилями з'являлися фільми, позначені майже екзистенційною своєрідністю.

...1940-го року, незадовго до смерті, американський романіст Фіцджеральд ще працює над романом «Останній магнат», що його герой, кінопромисловець Стар, дізнається про існування кінематографа, гранично протилежного тому,

що робить сам Стар, — кінематографа, який герої роману чомусь називають «комуністичним» (для замовленого Старом перегляду до «комуністичного» кіно поряд з «Потьомкіним» потрапляє і... «Кабінет доктора Калігарі»).

Так виникає виразний образ, зрозуміло, не стільки так званого «комуністичного кіно», скільки кіно імперсонального, голлівудського. Але саме у стихіях наступного 1941-го з'являється абсолютно своєрідний «Громадянин Кейн», що його появу можна витлумачити під кутом безперестанного протистояння у світовому процесі кіно імперсонального і кіно авторського, стилів масово-надіндивідуальних і особистісних.

Лише такий погляд дозволяє зрозуміти необхідну появу у цьому процесі всіх його аутсайдерів — від Дреєра до Брессона, Штрауба, Параджанова та інших художників щонайвищого «авторського» класу.



РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

Чудо здобуло «тираж»?

Володимир Сапак

Главное сходство между простым пятном и, скажем, классическим полотном в том, что вы их в одном экземпляре не встретите. Природа, как бард вчера — копирку, как мысль чела — букву, как рой — пчела, искренне ценит принцип массовости, тираж, страшась исключительности, пропаж энергии.

Иосиф Бродский

Телебачення посідає у пейзажі сучасної цивілізації настільки важливе очевидне і незамістиме місце, що ця обставина приводить його дослідників до однієї методологічної помилки: вони з надзвичайною послідовністю розглядають телефеномен лише у контексті цієї цивілізації, власне, у хронологічних межах новітньої історії — від лабораторної її появи в експериментах Розінга—Зворикіна—Грабовського до наших днів. При всій необхідності таких студій їх хронологічна обмеженість, означена цими віхами, і зумовлює обмеженість методологічну, аж до прямої помилки тавтологічного штабу: сучасний феномен пояснюється через сучасність же, новітній спосіб комунікації осмислюється лише через факти новітньої ж історії.

Внаслідок цього, серед іншого, виникає враження, що ТВ — всього лише похідне від щасливої інженерної ініціативи технічної цивілізації, ніби «оказіональний» наслідок її винахідництва, який продовжує ряд так само щасливих знахідок більш ранніх технічних способів передачі і зберігання інформації. «Хронологічний егоцентризм» такого дослідження тут супроводжується ефектом ніби «місцевого патріотизму у часі» і відповідним епістемологічним результатом у вигляді свого роду саме методологічної тавтології: генезу, структуру і функцію такого сучасного засобу комунікації, як ТВ, пояснюють тими чи тими характеристиками сучасності ж, зокрема інших комунікаційних засобів у ній.

Теорема Геделя, спрощено кажучи, пропонує осмислити певну феноменальну систему шляхом гносеологічного

виходу за її межі. У нашому випадку йдеться про розуміння ТВ на шляху його щонайширшого історичного контексту, який вочевидь виходить за межі нашої сучасності (тобто новітньої історії). Саме на цьому шляху спробуємо віднайти у феномені ТВ опорні основи його структури, характер і зміст його соціокультурних функцій — на шляху кількавікової його історії (зрозуміло, не технологічної, а саме соціокультурної), його генези, що імпліцитно розгорталася у загальнокультурних глибинах Нового часу.

Як відомо, одним із центральних сюжетів новоєвропейської загальнокультурної системи стала поява і загим подальше розгортання явища накладу, тиражу і репродукування, що внаслідок нього будь-який текст — у широкому семіотичному розумінні терміна, від власне тексту до зображення будь-якого типу, — може бути репродукований і відтак розмножений у теоретично необмеженій кількості примірників. Цей інформаційний процес розпочинається на порозі Відродження, з кожним століттям Нового часу набирає дедалі більших технологічних швидкостей, а у наш час стратегічна інтенсивність цього процесу залишає далеко позаду всі його попередні числа, форми, темпи, можливості (що, однак, не тільки не вичерпує ці можливості, а й відкриває перед нами якісь нові, поки що загадкові, гіпотетичні за своїм «стохастичним» — «ймовірнісним» — характером перспективи)¹.

Одразу ж нагадаємо про вражаючу унікальність не лише самого цього інформаційного процесу, а й покладеного в його основу феномена репродукування-тиражування — унікальність у найширшому всесвітньоісторичному контексті. Адже впродовж чи не всієї «досучасної» історії культури — від палеоліту до Середньовіччя (християнського, ісламського та буддійського) — проблема матеріального репродукування розв'язувалася або надзвичайно стримано — аж до відвертої обережності, — або взагалі не розв'язувалася, ба навіть спеціально табуувалася.

І річ не лише у відсутності техніки для такого репродукування — у якихось ембріональних формах вона вже була (досить пригадати печатки — умовні знаки, вирізьблені

чи вигравірувані на якомусь твердому матеріалі для отримання відбитка, що мав засвідчувати автентичність документа, і печатки «іконічного» типу з меншим ступенем умовності, на яких робили зображення задля відбитків уже суто художнього характеру — усе це було відомо з найдавніших часів, так само, як і деякі інші примітивні технології, сказати б, «прарепродукування»).

Річ у тім, що всі архаїчні культури у своїй зображальній діяльності поєднували пафос усного повтору того чи того авторитетного, а то й просто авторитарного слова, пафос обов'язкового для цих культур канону, жорсткої іконографічної дисципліни, ретельного відтворення прийнятих у них ритуалів з особливим онтологічним (чи навіть метафізичним) упередженням проти матеріальної копії того чи того тексту чи просто знака — власне, проти його тиражування.

Архаїка — аж до середньовічного культу особливо цанованих конфесійних предметів (скажімо, ікон Ченстоховської і Володимирської Божої Матері, які, до речі, походять з України) — надзвичайно поціновує саме унікальність цих семіотичних об'єктів, аж до архаїчних же заборон копіювати їх.

Приміром, в американсько-ескімоській обрядовості центральний її предмет — шаманський бубон — після закінчення ритуалу обов'язково і ритуально ж знищувався. Відомий харківсько-петербурзький психіатр С. П. Давиденков називав це явище «трагічною карикатурою на релігію»², проте насправді належить, очевидно, говорити саме про сильне почуття унікального у цьому обряді. Так само в архаїчній Японії синтоїстське світобачення виходило з унікальності тієї чи тієї сакральної будівлі — аж до ритуальної її руйнації, що підкреслювало цю унікальність. «Головне синтоїстське святилище в Ісі, створене у VII столітті, кожні 20 років будується заново, а стара будівля після завершення нової знищується, — пише відомий історик архітектури. — Форма зберігається, проходячи через цикли оновлення; вона виникає знову і знову, як форма танцю при повторному виконанні»³.

Характерно, що авангард з його вже теж ритуальним поновленням-перетворенням архаїчних ходів культури також тяжіє до семіотичної унікальності такого роду — аж до крайніх проявів. Так, композитор-модерніст у «Докторі Фаустусі» у парадоксальному ключі запевняє, що музичний твір цілком може обійтися без виконання його перед слухачами, — мовляв, «вистачить, що він прозвучав у свідомості самого композитора» (пор. знищення шаманського бубона у тій ескімоській «трагічній карикатурі» і карикатуру на цей обрядовий акт у крайніх — до вандалізму — ексцентричних формах музичного авангарду з його «поконцертним» знищенням інструмента). Герой же роману «Золотий павільйон» Юкіо Місімі, цього блискучого представника японського неодакедансу, вчиняє з тим павільйоном те ж саме, що синтоїстські жерці зі своїм головним святилищем в Ісі...

Отож, перед нами або первісно-магічне ставлення до знака як до унікальної семіотичної події (власне, до його «аури», у термінології Вальтера Беньяміна), що його не можуть замінити ні інші знаки, ані тим більше його копія, дублет, дублікат або згадані та інші релікти такого ставлення у сучасному знаковому побуті (поціновувані останнім «семіотичні сувеніри» у вигляді мистецьких оригіналів же рукописних і взагалі рукотворних і витворів тому подібної унікальності, аж до очевидного віддавання переваги у сімейному фотоальбомі «першому» за репродуктивним часом фотознімку перед пізнішими копіями з нього і т. ін.).

Проте пафос унікального у світовому чи, принаймні, європейському семіозисі був перерваний у добу Ренесансу і Реформації. З одного боку, ці епохи позначає вкрай напружена «індивідуація», як пізніше скаже Якоб Бургардт, великий знавець італійського Відродження («індивідуація» людської свідомості, політичної, естетичної, релігійної і навіть костюмної поведінки), а з іншого — виникає суспільна структура, що її члени саме внаслідок своєї свіжовіднайденної суверенності прагнули отримати більш чи менш вільний доступ до всієї знакової суми у цій структурі, до всієї у ній комунікації.

По суті, це був ніби перший сеанс подальшої демократизації світу, що її соціокультурним «генерал-басом» є саме підключення вільної особистості до всіх каналів суспільної комунікації, до всіх її знакових нагромаджень, усього багатства акумульованих нею «текстів».

Спочатку в італійських, а згодом і в інших західноєвропейських містах виникають ніби мініатюри майбутнього «громадянського суспільства», його, сказати б, історичні «чернетки». Відомо, що в архаїчному суспільстві вся необхідна для його життєвого функціонування інформація зосереджувалася у його ж міфі — цьому не просто доступному, але й обов'язковому для всіх членів відповідної спільноти її головному родовому знанні. Середньовіччя вже ніби поділило це знання — на езотеричне, що його носієм виступає особливий суспільний клас «власницьких», і на загальнообов'язкове, до якого були допущені й профани, і взагалі «вульгус» («простонароддя»).

Зрозуміло, що ми доволі спрощуємо надзвичайно складну тогочасну соціальну та світоглядну структуру, але з цього, принаймні, очевидно, що у ній не було ні місця для семіотичного заміщення того чи іншого знака (його тиражу, копії, репродукції тощо), ані навіть самої потреби у них: так, китайське середньовіччя доволі впевнено володіло самою технікою книгодрукування і репродукції, проте вдавалося до неї вкрай рідко, з певною обмеженою метою.

У згаданих же європейських протобуржуазних мініатюрах проблема такого заміщення стає нагальною і необхідною з огляду на негайне народження всезагального права на інформацію — тепер уже, зрозуміло, не лише міфологічну. За цих умов для того, щоб інформація насправді увійшла у загальносуспільний вжиток, потрібні були ніби її ретранслятори, що ними і стало, наприклад, тиражування копій, це зручне семіотичне заміщення доти унікальних і, отже, малодоступних «текстів».

Реформація, зокрема, вимагала окремого, позаінституційного, уже поза церковними стінами, підключення кожного окремого існування до Абсолюту. Хоча Гутенберг і винайшов друкарський верстат незадовго до формального початку

Реформації, але і цей винахід, і 95 славнозвісних лютерівських тез, що стали її ідеологічним поштовхом, — очевидне похідне від однієї і тієї ж суспільної інтенції⁴.

Книга у середньовічній Європі залишалася предметом чи не виключно конфесійної або двірцево-замкової культури (характерно, що Візантія взагалі не знала феномена «німого», про себе й для себе, читання — лише голосне). Революція ж Гутенберга, ніби йдучи назустріч глибинним устремлінням доби, запроваджує необхідне репродукування доти рукописної (отже, унікальної) книги — і, зрозуміло, у першу чергу Книги найбільш авторитетної. Якщо до цієї революції Біблію читали переважно вголос, що звичайно обмежувало кількість її можливих реципієнтів, то відтак їх можливе ж коло стрімко розширювалося, теоретично охоплюючи все європейське людство. Гутенберг створив ніби інформаційне забезпечення Реформації.

Майже водночас і воднораз, навіть трохи раніше, фактично у зв'язку з тими ж обставинами й устремліннями, виникає й проблема репродукування зображень — й одразу розв'язується за допомогою гравірування на дереві, а затим і на металі.

Йоганн Гутенберг працює над своїм винаходом у 40–50-х роках XV століття (уже його календар на 1448 р. надруковано окремими літерами чи пересувним шрифтом). Зрозуміло, що його експерименти, серед іншого, технологічно походили від самого принципу відпечатування з дерев'яних дощок (ксилографія).

Перша ж (напевне, умовно) датована гравюра-ксилографія «Святий Христофор» позначена 1423 р. Гравюри на металі — сороковими роками того ж століття, а у другій половині і наприкінці його з'являються великі майстри-гравери Мартін Шонгауер і відповідно Альбрехт Дюрер, група флорентійських граверів, серед них перший італійський гравер Баччо Бальдіні (70–80-ті роки квіндеквеченто).

Таким чином, обидві події ледве чи не синхронні, що лише посилює їх семіотично-інформаційну однотипність: у специфічному суспільному мікрокосмі тогочасного німець-

кого та італійського міста книгодрукування та гравюра (особливо ксилографія) постають як витіснення-заміщення унікального тексту чи зображення, приступні тепер не лише еліті, а й «середньому станові» цього мікркосму, його заможним громадянам, а почасти й більш широким демократичним колам.

Це був особливий семіотичний спосіб підключення усієї спільноти до нагромадженої суспільством інформації і вже не за рахунок колишнього архаїчного посвячення усіх його членів у міф, а шляхом надання суспільній свідомості особливих знакових інструментів для входження у цю інформацію.

З усією певністю належить підкреслити абсолютну історичну унікальність такого новоевропейсько-ренесансного заміщення унікального його ж тиражованими копіями.

Таке у світовій історії трапалося — принаймні, у масових формах, — вочевидь уперше. Уперше створення або навіть «виробництво» згаданих заміщень набрало таких темпів і такої кількості і, нарешті, такої якості у «плані вираження» (йдеться про доволі високий ступінь подібності до оригіналу у процесі цього знакового виробництва).

Зрозуміло, що останнє було прискорене не тільки нагальними потребами тогочасного суспільного існування, у якому вже подекуди просвічують ті чи ті ознаки сучасного «масового суспільства», що у ньому тираж і копія стають чи не найнеобхіднішим гарантом цього існування. Йдеться також про парадоксальну — не стільки ренесансну, скільки саме посередньовічну — кризу семіотично-унікального. «Осінь середньовіччя» проблематизує його першочінності, зокрема підкреслене у ньому значення унікального, що необхідно з тим полегшує появу всіх форм репродукування, цієї фундаментально-конструктивної риси Нового часу.

Отож, феномен репродукування виникає немов на перехресті згаданої кризи і нової соціальної організації (або принаймні тенденції до неї).

Криза унікального тоді нарівні з одвертим соціальним замовленням на тираж і копію психологічно стимулює поя-

ву репродукування, яке можливе тільки за світоглядних умов певного послаблення авторитету того чи того «оригіналу».

Гутенберг і перші гравери починають діяти у специфічній атмосфері цієї кризи. Для випаєння друку треба було, щоб ренесансна людина відвідувала церкву вже не так часто, як це робили попередні генерації, — і відповідно виникала необхідність у зв'язку з такою «голосовою» кризою Святого Письма вже у його друкуванні, що й мало замінити (і взагалі компенсувати) те «невідвідування», зростаючий церковний абсентизм сучасника. Треба було, щоб він уже не з'являвся поблизу якихось найавторитетніших зображень (типу вже згаданих найбільш шанованих ікон), що необхідно вело до появи гравюри всіх її технологічних способів і всіх її суто естетичних орієнтацій.

Так і виникла проблема репродукування, фактично невідома іншим цивілізаціям, окрім новоєвропейської. Остання поставила цю проблему, технічно її розв'язала — і з тим перевела на робочі, виробничі рейки, «на потік», який за своїми кількісними та іншими параметрами посилюється з кожним століттям Нового часу, а у нашому віці набирає темпів взагалі безприкладних.

Схоже, що історію Нового часу можна обрахувати за наростанням у ньому репродуктивного потенціалу, за статистикою його друкованих і зображальних копій. Можлива навіть спеціалізована «кліометрія» (північноамериканського походження допоміжна історична дисципліна, яка вивчає саме кількісні характеристики історичного процесу), яка ретельно простежила б такі характеристики у царині, що у ній вони справді сигналізують про сутність тих чи тих соціокультурних процесів.

В очікуванні конкретних результатів цих зусиль тим часом запропонуємо елементарну квазіматематичну модель цих процесів — від порогу Нового часу до нинішнього його періоду вони розгортаються у напрямі від малих, просто-таки мініатюрних тиражів перших книг-інкунабул і перших ксилографій та гравюр на металі до неухильно-поступального

їх збільшення, спочатку в арифметичній, а потім у геометричній прогресії, аж до «великих чисел» накладів нашого сьогодення.

ТВ посідає у цьому процесі безперестанного новоєвропейського, сказати б, розтиражування узагальнююче, ніби аж підсумкове місце, місце, по суті, рекордне навіть серед цих «великих чисел». У «репродуктивному» діапазоні Нового часу найнижче місце посідає саме першого гравюра з її доволі обмеженими, але все ж таки очевидними розмножувальними можливостями (від кількох сот до кількох тисяч примірників; десь у тих же числових абрисах постає і тогочасне книгодрукування з тими сорока тисячами інкунабул, що залишилися від його технологічного дебюту).

Розвиток репродуктивної техніки йшов у напрямі її раціоналізації у вигляді суперечливого там поєднання спрощення-ускладнення, яке й зумовлювало згадане безперестанне зростання тиражів.

1798 року А. Зененфельдт у Німеччині, у характерному хронологічному сусідстві з французькою революцією, з грандіозними масовими процесами, нею викликаними, винайшов літографію, цей за своєю вартістю більш демократичний варіант гравюри і гравірувальної техніки у широкому розумінні цих понять, — «гравюру для бідних», за влучним виразом одного сучасника. «Літографія протягом ХІХ століття, — пише дослідник проблеми, — використовувалася переважно для репродуктивних цілей»⁵. На додаток до ксилографічного космосу інформаційних процесів виникає космос літографічних зображень, при умові невтраченого значення і гравюри на металі.

А невдовзі, у самому розпалі демократичних процесів століття, з'являється і фотографія — спочатку у вигляді дагеротипу, як відомо, технологічно непридатного до тиражування, а затим — саме у полемічному зв'язку з цим дефектом дагеротипу — у вигляді Талботового винаходу, який дозволяв розмножувати «фотооригінал» у теоретично, а пізніше й практично необмеженій кількості примірників. Фотографія необхідно потіснила літографію, зокрема саме

у напрямі своїх розмножувальних можливостей. Варто пригадати, що Антуан Люм'єр, батько Огюста і Луї, розпочинав «простим рисувальником-літографом, з тим він відкрив спочатку у Безансоні, а потім у Ліоні невеликий фотосалон, який на той час був у Франції один із найперших... У цьому фотосалоні помічниками його були його сини...»⁶

У цьому сюжеті вповні проступає певна однотипність і необхідна спадкоємність літографії і фотографії, зокрема їх зв'язок з масовими аспектами цивілізації, що їх вони сепіотично обслуговували.

Приміром, Гете, як повідомила тогочасна журнальна хроніка, отримав «літографічний знімок (розрядка моя. — В. С.) від свого шановного друга» (йшлося про Байрона)⁷ — так, як півстоліття по тому сучасники почали надсилати один одному свої фотознімки. Невипадково російський поет князь В'яземський ще у 20-х роках того століття, у добу цвітіння французької літератури, написав вірша про «літографічний знімок» як емблему його, цього століття, як ми тепер сказали б, «масовості» — принаймні перших її вимірів (пор. схожі рефлексії на літографію у гоголівських картинах урбаністичного вавилону петербурзького — «Невський проспект» — чи паризького — «Рим»).

Отож, фотографія у творчості всіх Люм'єрів органічно входить у русло, прокладене літографією, і вже у другій половині минулого століття останню із журнальної літератури геть витісняє фотомеханіка, фотомеханічні засоби друку (самі їх назви — «фотоксилографія», «фотолітографія» і т. п. — вказують на згадану спадкоємність).

Характерно, що, опинившись на «іконічній» периферії цивілізації, що її вже можна було назвати «фотоцивілізацією», літографія несподівано привертає увагу тогочасного мистецтва авангарду — імпресіоністів від Мане і Дега до Карр'єра і Тулуз-Лотрека, які по-своєму поцінювали фотографію. Саме в імпресіоністському середовищі для літографії було знайдено нову галузь — плакат, який, до речі, зіграв у становленні поетики кіно ледве не меншу роль, аніж сама фотографія. Зокрема, саме Валері з його

постійним інтересом до феноменологічних таємниць фотографії згадував, що «однією із улюблених ідей Дега була ідея про непотрібність робити мистецтво доступним нижчим класам і дозволити продаж репродукцій по 13 су»⁸.

Йдеться тут, власне, не про антидемократизм Дега, а про свого роду поділ у культурі її естетичних та суто інформаційних функцій: те, що було необхідно витіснене з культури фотографією і затим кіно, так само необхідно поверталось у художню сферу, та ще й на найбільш вишукані її поверхні: ксилографія, офорт, силует, літографія ставали із засобів повідомлення — «мас-медіа» перших століть Нового часу — способом витонченої естетичної, а то й естетської гри.

У центрі ж усього інформаційного всесвіту опинилася фотографія з її необмеженими можливостями до тиражування. Кінозображення ж, якщо брати до уваги його загальну «стробоскопічну» структуру, — це не просто сума фотографій, а теж похідне від згаданих можливостей⁹.

Так закінчився особливий етап знакового процесу на шляхах до максимального тиражування, що внаслідок своїх особливо «великих чисел» робило інформацію доступною фактично вже всьому людству.

То був той етап, коли його фахівець-комунікатор влаштовував це тиражування спочатку рукотворним, а потім фотохімічними і фотомеханічними засобами. Проте усередині цього процесу уже визрівав новий етап, електронний, який необхідно мав довести тиражування вже до зовсім астрономічних величин — етап, ба навіть ера ТВ. Останнє постає — у межах вузлових понять теорії інформації — як створена колективним фахівцем-комунікатором «телекартинка», що її репродукує телеприймач — достатньо одного повороту відповідного регулятора.

Маршал Мак-Лутан ще на початку своїх досліджень мас-медіа звернув увагу на те, що канадські радіослухачі вельми поцінують можливість будь-якої хвилини переключати приймач на іншу хвилю, а то й взагалі виключити його (зрештою, ще раніше цей комунікативний лібертаризм

оцінив Юліан Тувім у своєму славнозвісному афоризмі: радіо — чудовий винахід: один поворот вимикача — і нічого не чути).

Подібні речі діються і з телеприймачем — один поворот регулятора перетворює телеадресата ніби на асистента й помічника комунікатора з його «телекартинкою», що тиражується саме цим жестом, саме цим приймачем. Телеприймач — а їх у сучасній цивілізації вже сонми, сотні і сотні мільйонів — тут постає як особливо ефективний спосіб тиражування зображення (тут — «телекартинки»), спосіб, на нинішньому відрізку інформаційної історії людства, по суті, найефективніший.

Вмикаючи телеприймач, ми, отже, «замикаємо» процес у п'ятсот із чимось років, що відокремлюють нас від перших, але, сказати б, уже інформаційно та семіотично «свідомих» новоєвропейських ксилографій, які й започаткували цей процес: гравюра на дереві — гравюра на металі — літографія — фотографія з її «боковою лінією» у вигляді кінозображення — телезображення.

Виявляючи цей комунікативний ланцюг у шлестях новоєвропейського семіозису, ми не просто виходимо за межі згаданої «телетавтології», яка сучасний, ба навіть ультрасучасний феномен ТВ пояснює сучасністю ж, — ми на шляху такого культур-історичного екскурсу здобуваємо певний евристичний шанс на виявлення у цьому феномені деяких структурних його рис, не врахованих у сучасній вже майже неозорій «телелітературі».

Належить, зокрема, врахувати, що вже найспостережливіші свідки доволі ранніх, тобто абсолютних «дотелевізійних» стадій цього семіозису, свідки з числа найбільш авторитетних і послідовних апологетів «громадянського суспільства», висловлювали побажання про створення гранично полегшених за своєю технологією семіотично-копіювальних пристроїв, які б мали бути до послуг будь-якого члена цього суспільства.

Так, пророк англійської політичної економії Вільям Петті ще 1647 року, у розпалі розмаїтих семіотично-інфор-

маційних експериментів Бароко — від теле- до мікроскопії і «чарівного ліхтаря», — отримав патент на такий копіювальний пристрій. Спадщина Петті -- предмет постійної, хоча й суб'єктивно-партійної інтерпретації Маркса й Енгельса.

Так само пильну і водночас приязншу їх увагу привернув фізіократ Тюрго, цей ніби еталон просвітницького устремління до «громадянського суспільства». Останнє великий вчений і видатний міністр, серед іншого, уявляв собі як всеосяжну систему «домашніх друкарських верстатів», що будуть відтворювати основоположні для правильної соціальної орієнтації тексти. Тюрго — посилаються Маркс та Енгельс на спостереження К. Грюна і Е. Кабе, — особисто працював над проектом такого верстата і... створення «нової мови», що мала особливо ефективно обслуговувати цей верстат¹⁰.

По суті, ідея Тюрго імпліцитно містить у собі прогноз, ба навіть пророцтво про появу і ксерокопіювальної техніки, і ТВ. Звичайно, гуманіст-просвітник не міг собі уявити можливої понурої трансформації своєї ідеї — певний «центр» зразково-розумної суспільної структури іррадіює на всьому її просторі директивного характеру тексти «за допомогою «домашніх друкарських верстатів» і «нової мови» (пор. у романі Дж. Орвелла «1984» «телескрин» у кожному домі і відповідно «новояз»), але профетичний характер цієї ідеї очевидний.

Рано чи пізно у кожному новоєвропейському домі мав з'явитися такий «друкарський верстат» для особистого вжитку, але за умови обов'язкового знаково-інформаційного відтворення тих чи тих текстів телецентру (цікаво, що Тюрго вгадав навіть поширений жанр західної тележурналістики — ранкову передачу новин без дикторського тексту, у вигляді друкованих повідомлень інформаційних агентств; див., зокрема, перший канал швейцарського ТВ, це ідеальне втілення цієї ідеї).

Історія повністю здійснила мегалічний інформаційний проект батьків «громадянського суспільства» і взагалі Просвітництва. ТВ, зрозуміло, нарівні з інформаційними нащадками і наступниками засобів Гутенберга, постає на сьогоднішній

технологічний день як найвища точка новоєвропейської волі до тиражування.

І все ж таки що лежить в основі цього безупинного нагромадження тиражів, яке, — зрозуміло, не суто технічно, а саме у великому історичному часі — і зумовило появу і функціонування ТВ як інформаційного гіперінституту, як інституту гіперрепродукування? Що є енергетичною основою такого нагромадження?

С. С. Аверинцев пише, що гетевський Фауст — це найглибше художнє втілення новоєвропейського пориву (Освальд Шпенглер взагалі Захід Нового часу називав «фаустівським») — у своїй активності доходить до того, що зрештою втрачає у ній будь-яку «міру»¹¹. Можна пригадати, що вся критична маса новочасної думки від Руссо до Бердяєва і тієї ж «франкфуртської школи» зводиться, здебільшого, саме до такого докору «фаустівській» культурі, а з тим спадкоємній їй цивілізації — вона постійно (чи, принаймні, стадіально) вислизає, мов змія із сезонної шкіри, із тієї чи тієї накрізної своєї «міри».

Проте у цій цивілізації на всіх етапах її розвитку зберігається особлива — кількісна — міра, з якої й дедукується всі інші змісти й форми західно-«фаустівського» світу.

Великий німецький соціолог Макс Вебер вважав, що в основу останнього закладено так званий «формально-раціональний принцип»¹², математично-прагматична доцільність, яка, власне, і є його «мірою». «Не маючи жодної «міри» поза собою, — вважає Вебер, — капіталістична економіка у собі несе тільки одну міру: кількісну (виділено автором. — В. С.)»¹³. У плані об'єктивного песимізму німецького мислителя «...принцип прогресу як безперестанного «руху взагалі», руху безвідносно до тієї чи тієї мети, руху вперед як такого» і «формальна раціональність» — це одне й те ж само», а «в основі всієї соціології Вебера — переконання у тому, що розвиток європейського суспільства йде у напрямі раціоналізації всіх сторін життя суспільства, яка посилюється»¹⁴.

Характерно, що свою першоідею Макс Вебер випробовував не лише на безпосередньо соціально-історичному,

а й на музичному матеріалі, витлумачивши, не без переконливості, історію музики як «прогресуючу раціоналізацію».

Продовжуючи відповідні інтуїції Макса Вебера, Теодор Адорно сприяв їх появі у романі Томаса Манна «Доктор Фаустус», що його «дійсним таємним радником», за висловом самого письменника, він був. У зв'язку із загальною ідеологічною структурою роману його коментатор пише: «Первородний гріх буржуазної цивілізації Теодор Адорно вбачає у тому, що вона утримує свою цілісність, так би мовити, штучними засобами — шляхом прогресуючої раціоналізації суспільного буття, яка відбиває односторонню — кількісну (калькуляторську) тенденцію капіталістичного ринку, вагітну прогресуючим відчуженням усіх соціальних зв'язків від індивіда»¹⁵.

Так само й у тому ж песимістичному руслі — продовжує-поглиблює веберівську ідею «формальної раціональності» вже згаданий родич і філософський соратник Адорно Беньямін, особливо у його мікромонографії «Твір мистецтва в епоху його технічного репродукування». За словами П. П. Гайденка, тут «він іде далі Вебера, вважаючи, що розв'язання технічних завдань важливою мірою визначає собою також і змістову (виділено автором. — В. С.) сторону мистецтва, бо не тільки відкриває нові можливості для реалізації художніх завдань, але й диктує їх зміст»¹⁶.

Таким чином, репродукування постає як похідне від «формальної раціональності» Нового часу, його генеральної «кількісної» міри, ніби необхідним оречевленням відповідної тенденції. «Прогресуюча раціональність» «громадянських суспільств», поставивши перед проблемою вседоступності інформації, потрібної для їх функціонування, з надзвичайною послідовністю відкриває, а з тим технічно вдосконалює, щонаймасивніше, у вимірах дедалі «більших чисел», розгортає феномен тиражування — з його на диво чіткими ознаками й характеристиками «формальної раціональності» — тієї, що пов'язана з точністю відтвореного оригіналу, і суто числової, що, на нашу думку, і ретроспективно, й актуально, й прогностично може бути математично описано (згаданий

«комунікативний ланцюг» — ніби реальний двійник ідеального «марковського процесу», так званих «ланцюгів Маркова»).

ТВ історично є підсумком таких прагнень до «формальної раціональності», яка водночас і воднораз уже нащевне готує людству нові комунікативні сюрпризи, що деякі з них вочевидь з'явилися на сучасному обрії (відео і т. п.), хоча ще не на повну свою інформаційно-семіотичну силу, що її цивілізації належить ще виявити.

Отож, екран ТВ, серед іншого, випромінює відкрити та випробувану Ренесансом і швидко по тому Реформацією прагматично-семіотичну тенденцію до копіювання, фактично суворо табуйовану тими суспільствами, що їх той же Макс Вебер називає «традиційними», тенденцію, здійснювану спочатку рукотворним чином, а тепер ось уже за допомогою електронної технології.

Так функція ТВ як безупинного, уже в астрономічних числах, репродукування створюваної ним «телекартинки» вповні вписується в усі феномени сучасного тиражування, цієї інформаційної основи сучасної цивілізації.

Генерація Макса Вебера, а особливо Адорно і Бен'яміна, як уже зазначалося, доволі песимістично, а то й взагалі не без ноти відчаю, переінтонованої, зрештою, у їхній спадщині у безсторонній німецько-філософський жаргон, спостерігала тектонічне громадження цих репродуктивних еверестів. «Свідки з Варшави» (ораторія «Свідок Варшави» — один із найголовніших творів композитора Арнольда Шенберга, за всіма ознаками своєї музичної творчості ідеального носія веберівської ідеї спазматично прогресуючої музичної раціональності, одного із кількох прототипів головного героя «Доктора Фаустуса», музичного улюбленця Адорно, естетичного еталона його «філософії нової музики») та свідки інших найбільших вогнищ фашистського варварства — передусім згадані «франкфуртці» — сприймали репродуктивний азарт цивілізації виключно як її декадентську ознаку, як особливу семіотичну пільму «після приєднання Європи» (Адорно про Захід по Другій світовій), як засіб для маніпуляцій людиною в умовах «пізньокapіталістичного світу»¹⁷.

Зрозуміло, що для цього у них було доволі підстав (це особливо засвідчує повоєнна північноамериканська «масова свідомість», яку Адорно-соціолог зі своїми співробітниками спеціально вивчав — як і відповідну їй «масову культуру» — і яку він «нагородив» — визначив промовистим епітетом «фашизоїдної»).

Справді, з послідовно гуманістичного погляду світова панорама цього тиражування, зокрема саме ТВ, виглядає доволі-таки непривабливо. Не секрет також, що поряд із висококультурними школами у національних телесистемах (приміром, англійською) та певними спеціалізованими телеканалами сугестивно діють також теленапрями одвертого кітчу, цього вже найнижчого поверху масової культури. Відповідно, сучасна публіцистика — і не лише лівоадикальної «французької» орієнтації — переповнюється вже ніби аж ритуальними прокляттями на адресу ТВ або принаймні вдається до обрядової ж іронічно-скептичної інтонації при будь-якій розмові про нього.

Проте, будь-яке тиражування, зокрема і телевізійне, виконує ще одну глибоко гуманістичну функцію, стільки ж незаперечну, скільки й призабуту сучасниками.

Ще раз нагадаємо надзвичайно цінну думку Вяч. Вс. Іванова про інтелектуальне перевиробництво сучасності, з її есхатологічними зірницями, про «лавиноподібне зростання (за експонентою) кількості продукованої людством інформації — від числа наукових видань до числа довгограючих платівок», — про «зростання спроб організувати її переробку... як поки ще не керований свідомо прояв протилежної тенденції забезпечення максимальної надійності передачі наслідків діяльності цивілізації».

Поль Валері, що його слова про «убіквітет» («повсюди-присутність») засобів масового тиражування і репродукування Вальтер Беньямін взяв епіграфом до свого згаданого нарису, сказав незадовго до них і невдовзі по Першій світовій: тепер ми, цивілізації, знаємо, що ми смертні.

Відповідно і феномен сучасного, сказати б, перерепродукування можна витлумачити не лише як грандіозну

інтригу «пізньюкапіталістичної» стратегії, а і як згаданий семіотично-інформаційний опір не просто ентропії, цьому неунікному убуттю інформації, а взагалі можливій тотальній катастрофі людства і біосфери, цього єдиного космічного «майданчика» його місцеперебування, можливо, не лише на Землі, а й у Всесвіті. Інтенсивне тиражування здійснювалося і здійснюється ніби у тіні трагічної можливості (пригадаємо вислів великого історика Теодора Моммзена, старшого сучасника Вебера, теж сповненого трагічних передчуттів, про «тінь», яку відкидає прийдешність у теперішність).

У зв'язку з цим звернімо увагу на те, що ксилографія і особливо гравюра на металі — і особливо німецька — виникають в атмосфері есхатологічних же передчуттів Європи — і особливо Німеччини XV століття.

Катастрофа — саме світова — стає ніби генеральною семантикою гравюри (фантастична «Спокуса св. Антонія» Щопенгауера, що вразила всю Європу, аж до молодого Мікеланджело, який її особисто копіював; дюрерівська серія з п'ятнадцяти гравюр на дереві на теми Апокаліпсиса, «озвучена» через чотириста з чимось років героєм-комполитором у «Докторі Фаустусі» Томаса Манна, дюрерівська ж трилогія катастрофи «Лицар, смерть і диявол», «Меланхолія» і «Святий Єронім у келії» — адже саме Єронім коментував падіння Риму). Так само Джованні Батіста Піранезе у своїх славнозвісних «Темницях» характерно поєднав порив людського архітектурно-інженерного генія і парадоксально-необхідний наслідок цього пориву — у вигляді грандіозно оречевленої несвободи.

Так само характерно, що найбільш наближені до відчуття катастрофічної новітньої і взагалі історії фільми («Іванове дитинство», «Тут — апокаліпсис» і «Дні затемнення») відбивають не лише саму цю катастрофічність, а й почасти самі названі композиції, на ній зосереджені (пряма цитата «Чотирьох вершників Апокаліпсиса» у фільмі Тарковського, подібні, хоча й перетворені, цитати ж у фільмах Копполи й Сокурова).

На думку Адорно, в основі всіх сучасних, а серед них і власне музичних дисгармоній, лежить «непримиренна ворожнеча загального і особливого». Саме драма унікального, виокремленого, особливо привертає увагу «франкфуртців».

Але ж сама поява репродукування може бути витлумачена як розкол між «оригіналом» — «особливим» — і сумою його копій — «загальним», сама ця поява постає як похідне від можливої катастрофи «оригіналу» і необхідного його знакового заміщення.

Таким чином, уже у самих діалектичних глибинах досліджуваного феномена проступає спроба протистояння можливій ентропії, її інформаційного подолання за допомогою того гарячкового тиражування, що так масивно позначає нашу сучасність, є однією з конструктивних та найвиразніших її ознак.

Продовжуючи згадану свою думку про зростання «за експонентою» інформації у цій сучасності як необхідної її неентропії, Вяч. Вс. Іванов додає: «У відношенні не лише тільки до земної цивілізації, але й до здогадних інших вогнищ розумного життя у всесвіті мова тепер може йти не про досягнення безсмертя (як у наївних міфологічних уявленнях про вічність), а про збереження (і передачу назовні) якомога повнішої інформації про людство, окрему цивілізацію чи окремого його члена, чий шлях у кожний наступний момент часу може виявитися завершеним»¹⁸.

Відповідно до цього, зростання «за експонентою» ж репродукування у цивілізації постає як необхідна складова зусиль, спрямованих у бік збереження й передачі інформації — в есхатологічній тіні можливого катастрофічного майбутнього, як спосіб його упередження та відвернення, ба навіть як особливий релікт архаїчної поведінки, як магічне заляття такого небажаного майбутнього.

У зв'язку з цим вельми характерна переорієнтація у 60-х роках Роберто Росселліні з кіно на ТВ, що на цьому він створив затим моралістичний за своїм характером цикл історичних телефільмів, які мали на основі досвіду минулого навчати глядача автентичним моделям соціальної пове-

дінки. Характерно також, що ці телефільми з надзвичайною послідовністю поділяються на два класи: з одного боку, релігійно-моралістичні та моралістичні («Діяння апостолів», «Сократ», «Блез Паскаль», «Декарт») і власне історичні — з іншого, обов'язково присвячені перед- або післякризовим подіям («Кір II», «Прихід до влади Людовика XIV», «Історія американської революції», «Рік перший»). Своєрідна телевізійна педагогіка Росселліні імплікує у глядацьку свідомість ліберально-демократичну парадигму історії — на основі, зокрема, тих її кризових сторінок, які вимагають для їх подолання саме «правильної» індивідуальної та масової поведінки (особливо це стосується останнього телефільму режисера «Рік перший» — ніби його заповіту, де постає ретроспектива повоєнної Італії з її альтернативою або «християнської», або «народної» демократії).

Водночас у великому естетичному та «ноосферному» часі таке телевізійне кіно, що «тиражувалося», «роздруковувалося», «видруковувалося» «теле»-репродуктором чи не у кожному італійському, а невдовзі і західноєвропейському домі, постає саме як педагогічно-моралістично-магічне заклання історії, її можливих катастрофічних поворотів. Як уже зазначалося, великий мислитель католицького світу Миколай Кузанський одразу ж зацікавився друкованою книгою як семіотично-інформаційним засобом до досягнення повсюдної світоглядної рівноваги. У ХХ столітті, вже в електронну добу тиражування, католик Росселліні розглядає ТВ у той же спосіб¹⁹.

Певною мірою у тому ж напрямі просувається телевізійне кіно Ренато Кастеллані («Життя Леонардо да Вінчі», «На честь Венеції», «Джузеппе Верді»), що у ньому так само «роздруковуються» найважливіші сторінки культури минулого — тільки вже виключно національної і без специфічного «телемесіанського» пафосу Росселліні. Як уже зазначалося, саме Леонардо першим заговорив про можливість якогось «механічного» копіювання картин (очевидно, спостерігаючи гравюру і її можливості, слідом за Мікеланджело), і тому поява великого італійця у телесеріалі Кастеллані

ніби семіотично замикає новоєвропейський процес тиражування — від його першовитоків до нинішнього стану²⁰.

Проте характерно також, що телевізійне кіно набагато нижчого класу — власне, саме воно і зумовило жорстку ліво-радикальну критику ТВ взагалі — при всій своїй художній елементарності перебуває, по суті, у тій же зоні онтологічно-інформаційних завдань тиражування, у тому ж протистоянні ентропії, можливому небуттю.

Телепримітив — як північноамериканське авантюрицько-кримінальне телевізійне кіно, так і південноамериканські «серіали» довжиною чи не в ціле людське життя, у яких колізії злочину й кари і сам пригодницький темп сентиментально полегшуються, — теж переймається проблемою протистояння фатуму, також перетворює глибинну онтологічну семантику тиражування як боріння зі смертю на семантику у власному розумінні, на свою сюжеттику й драматургію, що цілком зосереджені на стратегії й тактиці героєвих еволюцій у бік від катастрофи, від його, сказати б, особистої есхатології.

Андре Мальро-теоретик вважав, що «мистецтво — це антидоля» і навіть у поліційному романі знаходив «останній голос античного фатуму». Телепримітив переводить естетичну волю до боріння з ним у кітчевий вимір, проте вповні зберігає її онтологічну енергію. Міфологія позитивного героя тут зводиться саме до переборення певної загрози, як це має місце у північноамериканському телевізійному кіно, або принаймні до її уникнення на шляху особливих сюжетних конвенцій майже одверто фольклорно-казкового характеру, як у телевізійному кіно південноамериканському.

Отож, і ТВ високого естетичного рангу, і телепримітив у продовження глибинної антиентропійної (точніше неентропійної або ектропійної) тенденції репродукування однаково спрямовані у своїх фабулах — в одному випадку художньо витончених, в іншому — наївно-маніхейських — проти небуття. Їх «неентропійна» фабульна політика тим самим своєрідно завершує сьогодні вже очевидну еру в історії репродукування, що її спрямування можна означити рядком із над-

звичайно глибокого вірша російського поета Бенедиктова його пізнього, несподівано цікавого періоду: «Мир бореться с враждебной силой Змия» (рядок, написаний у 50-х роках минулого століття, чи не рік-у-рік з оформленням Клаузіусом і лордом Кельвіном термодинаміки як наукової системи, що її «друге начало» Бенедиктов і відбиває у поетичній формі).

Рудольф Клаузіус, вводячи тоді поняття і сам термін ентропії як міри нездатності енергії до прирощення, так сформулював цей другий закон термодинаміки: ентропія ізольованої системи або незмінна, або зростає.

Феномен репродукування — по-своєму класичний випадок необхідного «неентропійного» виходу за межі «ізольованої системи» окремого зображення — аж до електронної «телевізійної картинки», яка тиражується і безпосередньо, і затим опосередковано, у вигляді обов'язкового сюжетного канону гри життя і смерті, безперестанку репродукованого телевізійним кіно всіх напрямів, рівнів і географічних широт.

Словом, як сказав, здається, В. С. Сапак про ТВ, — «чудо здобуло «тираж». Власне, він запитав, але гепер, майже через тридцять років після появи його, по суті, вже класичної праці «Телебачення й ми», ми можемо відповісти на це запитання саме ствердно. ТВ майже повністю було переведено у репродуктивний реєстр.

І тим самим, сказати б, в епістемологічну тінь було відсунуто одну його фундаментальну особливість, що на неї з усією енергією радянського інтелігента-«шістдесятника», понад усе поглинутого специфічно посттоталітарною проблемою несфальсифікованої, автентичної інтерпретації життєвої реальності, чи не вперше у нашій літературі звернув увагу саме Сапак.

У свідомості такого типу масовий тираж необхідно ототожнювався з «масовим суспільством», та ще й у його тоталітарному виданні і, відповідно, з масовим виробництвом.

«Франкфуртська школа» критику тиражу, ТВ і взагалі засобів масової інформації довела, як уже зазначалося, до

краю, до світоглядної істерики. Мемуарист пригадує, як Герберт Маркузе на рубежі 50–60-х твердив, що у мас-медіа США панує «страшний тоталітаризм» (Анджей Вальцкий) — штука в тім, що це говорилося полякові та ще й історикові-русиству, який аж надто добре розумівся на тоталітаризмі у мас-медіа. І все ж таки ця критика багато у чому була справедливою. Більше того, вона з'явилася ніби у продовження старовинної німецької культур-філософії відчуженого автоматизованого існування, перших тривожних рефлексій на «масове виробництво», що за самою структурою своєю репродукує-тиражує несвободу. «Вічно прикута до окремого малого уламка цілого, людина сама стає уламком, — писав Шіллер у «Листах про естетичне виховання людини», — слухаючи вічно одноманітний шум колеса, яке вона приводить у рух, людина не в змозі розвинути гармонію своєї істоти; замість висловити людяність своєї природи, вона стає лише відбитком свого заняття, своєї науки»²¹. Затим, за словами Адель Шопенгауер, її брат-філософ називає людей «фабричним товаром природи», а, можливо, слідом за ним, Гофман теж визначає «звичайну» людину як «фабрикарбайтен»²². Мине століття — і буквально у дні жовтневого перевороту далекий московський нащадок німецького романтизму напише про «торжествуюче фабричне виробництво особистостей»²³.

Феномен репродукування пізніше відповідно постав як особлива соціально-семіотична проекція цього автоматизму, монотонного «фабрично»-виробничого ритму. Тим більше, що перші фахові «телекомунікатори» не тільки не опиралися ідеї ТВ як переважно «чуда», що здобуло «тираж», а й підкреслювали її у вигляді головної, наскрізної його специфіки.

Відомо, що у дореволюційній Росії тираж фільму становив у середньому 25–30 копій. Уже наприкінці другої п'ятирічки тираж у 200–300 копій вважався недостатнім. У зв'язку із цим відомий радянський винахідник у царині кіноапаратури (зокрема, репродуктивної її технології) П. Г. Тагер незадовго до Другої світової війни розглядав ТВ як спосіб масового тиражування фільмів, як «новий реальний

метод показу кінокартин широким масам глядачів», «новий метод і демонстрації картин» — не більше²⁴.

Насправді ж у ТВ була й залишається ще одна фундаментальна характеристика, що закономірно пройшла повз увагу тогочасних дослідників, загіншотизованих репродукуванням. Йдеться про його можливість на повну силу відображати теперішній час (сказати б, навіть «інтенсивний теперішній»), віддавати його у сучасний семіотично-інформаційний вжиток.

Як відомо, Андрій Тарковський особливо поцінував кінематограф за його «запечатленное время» (вислів самого режисера) й у зв'язку з цим так визначав його місце, можливості й загальну функцію у загальному ж контексті людської культури: «Уперше в історії мистецтв, уперше в історії культури людина знайшла спосіб безпосередньо втілити час. І водночас — можливість скільки завгодно разів відтворювати цей час на екрані, повторювати його, повернутися до нього. Людина отримала матрицю реального часу (виділено автором. — В. С.). Побачений і зафіксований, час міг бути тепер збережений у металічних коробках надовго (практично — безкінечно)»²⁵.

Це надзвичайно важливе спостереження потребує, однак, одного «лінгвістичного» уточнення. Культура, дійшовши до кінематографа, дійсно віднайшла «матрицю реального часу», але, зрозуміло, не абстрактного часу взагалі, що ним «реальний час» бути не може, а часу минулого й давноминулого.

У «металічних коробках» міститься саме минулий час — «перфект» або «плюсквамперфект» — соціального й природного світу. Так, переглядаючи сьогодні славнозвісний люм'єрівський «палеофільм» «Годування дитини», що відтворює побутову сценку у якійсь садибі поблизу Парижа, зняту десь літньої днини 1895-го року, ми споглядаємо минуле (хай навіть у вигляді якоїсь його крихти), ніби атом тодішнього часового масиву — «мікрофрагмент» літа 1895 р. від Р. Х. Але так само споглядають минуле — тільки не таке віддалене — режисер, оператор і монтажер, переглядаючи

нещодавно відзняту подію, що розгорнулася перед кінооб'єктивом уже не у минулому столітті, а на недавній зйомці.

Водночас таке «минуле» постає у кіно як нібито «теперішнє». П.-П. Пазоліні підкреслював, що часова домінанта кіно — саме цей «презенс гісторікум», тобто «історичне теперішнє», «теперішнє минуле»²⁶, що вживається для «означеної минулої дії (процесу) з тим, щоб надати жвавості оповіді»²⁷.

Матриця ж реального часу ТВ цілком може постати «у просторі теперішнього часу» — власне, теперішнього часу того його провідного різновиду, що у лінгвістиці зветься конкретним або актуальним²⁸.

Про ці можливості ТВ надзвичайно яскраво першим у світі незадовго до смерті сказав Ейзенштейн, порівнюючи час кінематографічний і час телевізійний:

«І ось уже перед нами як реальність стоїть живе життя у чуді телебачення, уже готове висадити у повітря ще не до кінця засвоєне й усвідомлене досвідом німого і звукового кінематографа.

Там монтаж, наприклад, був більш чи менш досконалим відбитком (виділено автором. — В. С.) реального ходу сприймання подій у творчому переломленні крізь свідомість і почуття художника.

А тут воно стане самим безпосереднім ходом у момент звернення до цього процесу.

Відбувається дивовижне зіткнення двох крайнощів.

І перша ланка у ланцюгу форм лицедійства, що розвиваються, — актор-лицедій, який у безпосередності переживання передає глядачеві зміст своїх думок і почуттів, простягне руку носію вищих форм майбутнього лицедійства — кіномагу телебачення, який, швидкий, мов стрибок ока або спалах блискавки, буде, жонглюючи розмірами об'єктивів і точками кінокамер, прямо і безпосередньо пересилати мільйонам глядачів і слухачів свою художню інтерпретацію події у неповторні моменти самого звершення її, у момент першої і безкінечно хвилюючої зустрічі з нею»²⁹.

Ці слова всупереч сучасному доволі поширеному антиейзенштейнівському міфу про негуманістичне спрямування

світогляду великого режисера ще раз засвідчують його абсолютний слух на суто антропологічні, саме гуманістичні можливості комунікативного, зокрема кінематографічного процесу — й екранних мистецтв взагалі, — процесу, взятого в його нібито суто технічному аспекті.

«Ще раз», тому що ми вже звернули увагу на спробу особистісної переорієнтації Ейзенштейна у зв'язку з появою звуку в кіно — під час роботи режисера над проектами його перших звукових фільмів «Американська трагедія», «Доля людська», і, зрештою, двома задумами картини про повстання чорних рабів на Гаїті — усі ці твори, серед іншого, вочевидь постають як особистісна трагедія, особистісна ж людська доля.

Так само одразу ж по війні Ейзенштейн, як і генерація неореалістів і «Кайє дю синема», досягнув значення на екрані самоцінного і самодостатнього потоку життя, не проінтерпретованого і не профільтованого якоюсь сповненою універсальних амбіцій доктриною — і відповідно часово-просторових координат такого життя, що їх могло відтворити лише ТВ, відтворити у вигляді матриці справді реального, отже, актуально-конкретного теперішнього часу. Останні справді можливо семіотично висловити у «знаках ТВ», на його екрані, що ідеально репродукує не лише зарані задану «телекартинку» (скажімо, у вигляді уже відзнятого кінофільму і тепер, за П. Тагером, трансльованого «широким масам глядачів»), а й саме «актуально-конкретно-теперішній» час.

До семіотичної інтерпретації і взагалі інформаційного представлення цього часу, — по суті, потенційно основного часу ТВ — культура йшла надзвичайно довго. «Дійсно, довгий час аспектами часу, які мали основне значення для людського розуму, — констатує цю обставину Дж. Вітроу, — були не тривалість, направленість і незворотність, а повторюваність і одночасність»³⁰.

Справді, архаїчні традиції — від глибокої давнини до пізнього середньовіччя — орієнтовані або на відверту «пвторюваність» (на «міфологію круговороту часу», за слова-

ми Євгена Рашковського), або на її дещо пом'якшену, ніби спізнїлу версію у вигляді так званого «абсолютного минулого» (Фрідріх Шіллер), абсолютно ж конститутивного для сучасності.

Відповідно реальний життєвий час — актуально-конкретний теперішній — перебував у тій чи іншій залежності від «часу абсолютного», цієї ніби нормативної навічної моделі для сучасності (у зв'язку із цим ще раз варто вказати на американські (індіанські) мови хопі, що у них минуле—теперішнє—майбутнє взагалі не диференціюються, загально-зливаючись у єдину унікальну часову масу).

Проте культура впродовж століть і, може, навіть тисячоліть просувалася у напрямі необхідного освоєння «теперішнього часу» як аксіологічно суверенного, рівного собі явища — освоєння як ціннісного, так і спеціально естетичного, семіотично-художнього.

Новий час проходить під знаком саме такого освоєння у різних його «жанрах» — від малозрозумілої тепер класицистської єдності часу і місця, що у ній сьогодні належало б утледіти не лише специфічне естетичне марновірство тієї доби, а й наївну спробу до «правдоподібності» видовища, до створення у ньому ніби знакової імітації саме теперішнього часу³¹ і далі, до імпровізації, що нею так жадібно цікавився романтизм з його загальним гострим інтересом «до цього хвилинного», і ще далі — аж до хепенінгу — особливого різновиду імпровізації у молодіжній контестації 60–70-х.

Звернімо увагу також на особливу, якщо пригадати Беньямінову метафорику, «ауру» навколodзеркального зображення («катоприка»), яка його оточує впродовж чи не тисячоліть — чи не від появи зображень такого типу... у воді (міф про Нарциса) й у гладенько відшліфованому металі, а з тим і у власне дзеркалі.

Зрозуміло, що давня фетишизація зображення, баченого у дзеркалі, — похідне від наївно-міфологічного ототожнення предмета і його зображення, так би мовити, «у знаках дзеркала». Характерно, що вона художньо негайно оживає в епохи, коли людина особливо гостро переживає ситуацію

відчуження, тобто залежності від якихось ірраціональних для неї сил і обставин (звідси особлива роль дзеркала у німецькому романтизмі та його блискучому переспіві у російському символізмі — оповідання Євгена Іванова «Дзеркала й автомати», багатує «дзеркалознавство» у тогочасній російській ліриці і т. п.).

Насправді ж дзеркало було чи не першим семіотичним інструментом для «оживлення» іконічного знака, для вельми повного відтворення реального часу-простору, відтворення такого інтенсивного, що це, певне, й спричинило згадану його міфологію (від давньоіранської «чаші Джемшида» до слов'янського «чарівного дзеркальця», що ще й уміє розмовляти...). У знаковій практиці людини дзеркало постає як перша її спроба віднайти «матрицю реального часу» — і не «історичного теперішнього», а конкретно-актуального.

Ось уривок з однієї забутої романтичної повісті, що її героїня за відомим звичаєм ворожить перед двома дзеркалами, поставленими одне проти одного: «Вона сідає перед дзеркалом поміж двома свічками і наводить друге так, що воно відбилося у першому дванадцять разів і представило даль нескінченну. Туди, на саму крайню точку, що за нею ледве сягало напружене око, спрямувала вона всю свою увагу... Раптом на далському, далекому краю щось чорніється... рухається... ближче і ближче, більше і більше... неясні риси збираються у людський образ... привид іде і росте... вже можна розпізнати й риси — чорні очі, мов палаючі жарини, навислі брови, мов соснові гілки, рот, мов душло, голова з півний котел, волосся скуповдане... а все ще він товстішає і довшає... це ж вже веде на всю кімнату... вже близько до неї... і вдарив по руці залізною лапою...»³²

Що ж, залишалося тільки навчитися технології електронної трансляції із «задзеркалля» (у зв'язку з цим можна пригадати й далекосхідне «чарівне дзеркало» з композицією, вигравіруваною на внутрішній його стороні й особливим чином спроектованою на зовнішню)! Цей уривок

дивовижно нагадує «телекартинку» з усіма її ознаками, аж до крупного плану, що, на думку багатьох авторів, домінує, або принаймні має домінувати на ТВ. Невипадково дослідники називають телеекран — «електронне дзеркало» (Алла Зайцева)³³.

Отож, дзеркальний («катопричний») знак своєю здатністю до негайного і цілісного відтворення певної часово-просторової ситуації просто-таки виразив світову культуру — від давнини до Бароко і затим через романтизм і реалізм до сучасності³⁴.

Певно, не випадково також безліч фільмів, аж до класичних, отримали назви, що у них було слово «дзеркало». Проте зрозуміло, що дзеркало відбивало не «історичне теперішнє», а час, вказаний Дж. Вітроу, — «тривалість, направленість і незворотність», час, що його не без зусиль почала освоювати реалістична література, не випадково ж уподібнена Стендалем до «дзеркала», час, що його намагався наслідувати час театральний (який, зрештою, має лише один вимір такої «направленості—незворотності» — у самій акторській грі, яка необхідно зберігає у собі категорію «тут і тепер»).

Л. Бриллюен колись, ще на початку ери теорії інформації, поділив останню у трохи моторошних і надто відповідальних категоріях на «мертву» і «живу»: «...запас інформації: друковані матеріали, грамофонні платівки, магнітні стрічки, перфострічка і перфокарти, креслення тощо... ситуація... мертвої інформації (виділено автором. — В. С.), яку припасують» і для якої «уявляється можливим необмежене розмноження». «Будь-яка система, у якій записано інформацію, буде з часом вироджуватися», — пише дослідник, але «цей розпад, однак, здійснюється набагато повільніше для мертвої (записаної) інформації, аніж для живої»³⁵.

Дзеркало — носій саме «живої інформації», яка відразу ж «розпадається», але саме внаслідок своєї рішучої альтернативності «інформації мертвій», — викликало і викликає специфічний інтерес, оточується кількатисячолітньою магичною аурую, здобуває ірраціональну репутацію...

Тим часом у комунікативних процесах нашого століття почав зростати інтерес саме до «живої інформації» з її очевидною недискретністю.

Група російських авторів на початку 70-х зафіксувала цей інтерес: «Орієнтація на... дискретні моделі формалізованих мов (тобто на дискретний випадок передачі інформації), характерна для лінгвістики першої половини нашого століття, змінюється у сучасній семіотичній теорії увагою до безперервного тексту як первісної даності (тобто на недискретні випадки передачі інформації) саме тоді, коли у самій культурі все більшого значення набувають системи спілкування, що користуються безперервними текстами. Для телебачення основною одиницею спілкування є елементарна життєва ситуація, до моменту передачі (або зйомки кінофільму) апріорно відома і нерозкладувана на елементи»³⁶.

При цьому така «елементарна життєва ситуація», серед іншого, викликає інтерес саме у вимірі її теперішнього часу — конкретно-актуального. Раніше з усіх семіотично-інформаційних засобів культури відбивати цю ситуацію у цьому часі могло лише тільки дзеркало, невинноводно тому ніби міфологічно виокремлене рішуче у всіх міфопоетичних фольклорних та спадкоємних їм лірико-поетичних традиціях. Усі інші способи представлення цього часу — у театрі, кіно, феномені імпрровізації, нарешті, хепенінгу — були лише імітацією чи натяком на такий час, стільки ж наближеним, скільки й відхиленням від нього (приміром, згаданий «історичний теперішній» кінематографа).

Вже «особистий епос італійського неореалізму» (Вяч. Вс. Іванов) прагнув до відтворення тих чи тих «елементарних життєвих ситуацій» у їх життєвій же спонтанності і стихійності, непідвладній тій чи тій догмі (характерно, що політично майже всі репрезентанти цього «епосу» належали до лівого табору країни, але водночас неореалізм — принаймні, квітучого його періоду — не дав жодної доктринально-поетичної стрічки і взагалі був позначений парадоксальною, здавалося б, відстороненістю від поточних політичних при-

страстей — при всій очевидній суспільній заангажованості його провідних творців). Відповідно, екранний час у новореалістичній поетиці, здебільшого орієнтований на реальний життєвий час, ніби дорівнює йому (пригадаємо часову структуру такої класичної для цього напрямку стрічки, як «Рим, 11 година» Джузеппе Де Сантіса). Кінематограф «нової хвилі», з одного боку, та Мікеланджело Антоніоні, з іншого, при всіх рішучих відмінностях від неореалістичної парадигми та одне одного, надзвичайно чітко зберігає таку тотожність, у Антоніоні навіть особливо підкреслену в певних епізодах «Затемнення» («хвилина мовчання» на біржі, яка триває справді рівно хвилину) і у фільмі «Професія — репортер» (загибель головного героя означена кількома хвилинами, що відповідають реальному часу протікання м. жливої людської катастрофи такого роду). Як уже зазначалося, певні напрями північноамериканського «підпільного кіно» (особливо Енді Ворхол) у своїй полеміці з умовним екранним часом Голлівуду доводять неореалістичний принцип часової тотожності екранної і життєвої події до краю, якщо взагалі не до абсурду. Схоже, що прагнення до такої тотожності — фундаментальна риса «авторського кіно» 50-х — кінця 70-х років.

Зрозуміло, що така тотожність розгорталася, як і належить у кіно, у «теперішньому історичному», але зрозуміло також, чому і неореалісти в особі Росселліні чи навіть Кастеллані зацікавилися ТВ, що його час виявився найбільш наближеним до «конкретно-актуального теперішнього». Так само на ТВ почали працювати Антоніоні й Фелліні (пор. дзеркально подібну ситуацію у США, де «незалежні» режисери, як правило, приходили у кіно з ТВ).

60–70-ті — ніби «час пік» інфільтрації реального часу в культуру, зокрема екранну. То була доба, серед іншого, ніби «документального цунамі», який обійшов усю планету вздовж її тогочасного естетичного та загальносвітоглядного екватора, «цунамі», зумовленого повсюдною «ерою підозріння» (Наталі Саррот) щодо всіх відтінків ідеології, доктринально організованої «фальшивої свідомості».

За цих обставин на аванпостах «живої інформації» і пов'язаного з нею «конкретно-актуального теперішнього часу» необхідно мало опинитися ТВ, що за самою своєю глибинною сутністю постає як унікальна можливість масивного перенесення у людську культуру характерного, хоча й технічно обмеженого принципу «дзеркальної» («като-причної») інформації. У ТВ був шанс стати ніби світовим «дзеркалом», що в ньому відбивався б у всій його спонтанності світовий процес, одразу ж потрапляючи у колективну «зіницю ока», одразу ж інтеріоризуючись у колективній свідомості.

На окремих ділянках ТВ, в окремих його жанрах так воно й діялось на початку. «Жива інформація» тут із надзвичайною сугестивністю по каналах «конкретно-актуального» часу надходила до масової свідомості.

Тут ТВ розгортає свої можливості не лише у напрямі згаданого свого гіперрепродукування, а й швидкісного надходження такого зображення до телереципієнта.

Якщо в добу Леонардо, який першим запропонував шукати механічні способи копіювання картин, таке копіювання у спосіб звичайний вимагало щонайменше кількох місяців роботи, то робота над офортом тривала вже кілька днів, а над ксилографією — навіть кілька годин. Олеографія ще більше скорочувала технологічний час репродукування, проте у цьому розумінні вона й не могла конкурувати з фотографією. Телекартинка цей технологічний час взагалі звела до мінімуму, що його обраховує чи просто бере до уваги лише фахівець-комунікатор (специфіка ТВ, зокрема, полягає у тому, що тут «фіксація і відтворення практично одночасні»).

Ця особливість технологічного часу телерепродукування, по-перше, вказує на його філогенетичну спадковість стосовно ідеї Леонардо про механічне тиражування картини (можна, зрештою, вибудувати математичну модель «скорочення» цього часу століття за століттям від рукотворного копіювання зображення впродовж чи не кількох навіть років до блискавичного, «зі швидкістю смерті», електронного

копіювання картинки), по-друге, засвідчує першість ТВ у можливості автентичного споглядання людиною біжучого життєвого часу³⁷.

У стихіях останнього — у зв'язку з антропоцентричністю нашої цивілізації — найважливіше місце посідає, певне, людина і затим уся сума предметів, процесів і явищ, що їй асистують. Необхідно ТВ представляє унікальну семіотичну позицію для спостереження над людиною і її природним та культурним супроводом. Пригадаємо, що поява фотографії у середині минулого століття і кінематографа наприкінці його при всіх тогочасних застереженнях проти їх надмірного «натуралізму» колосально вплинула на розвиток психологічної техніки європейського реалізму і взагалі напрочуд широко розсунула когнітивні межі «людинознавства». ТВ, взате у вимірі «живої інформації», «елементарних життєвих ситуацій», мало продовжити, зокрема, феноменологічні відкриття кіноекрана у зв'язку з появою на ньому «видимої людини» (центральна категорія кінознавчої концепції Бели Балаша 20-х років³⁸ — пор. наскрізну ж думку російського та українського кінознавця Олександра Вознесенського про те, що екран «вимагає для себе нового художника — людини»³⁹), продовжити вже не в «історичному», а «конкретно-актуальному» теперішньому.

Телезображення за самою своєю загальною інформаційною структурою та загальною ж естетичною фактурою має відтворити цей час і людину у ньому у всій її антропологічній незавершеності та парадоксальності її поведінки.

Р. Ільїн звернув увагу на принципову саме незавершеність і незакінченість телекомпозиції, таку не схожу, на його думку, на чітку завершеність кінокадру⁴⁰. Відповідно цей автор говорить про «живе зображення у реальному часі», додаючи, що «без сумніву, це більш високий і досконалий спосіб, аніж кінематографічний, який оперує «минулим часом»⁴¹.

Отож, телезображенню притаманна особлива незавершеність—незакінченість — естетична ознака, яка веде нас до специфічного поняття «інфініто», пов'язаного з такою ж

ознакою в образотворчих мистецтвах — від часів Ренесансу до навмисної авангардистської фрагментарності і просто незакінченості (в авангардистській літературі їй відповідає авторська поведінка Хлебнікова, який, обрядово обриваючи читання своїх творів вголос, обрядово ж промовляв: «Ну і так далі»).

Зрозуміло, що в образотворчих мистецтвах «інфініто» лише підкреслює «минулий час» зображення і необхідно викликає враження не стільки незакінченості явища, відтворюваного картиною, малюнком (а в модерністську епоху і скульптурою, яка теж ризикує відтворювати цю незакінченість), скільки незакінченість самого твору (семіотичний пейзаж цієї проблеми ескізно-геніально написав Бальзак у «Невідомому шедеврі»).

Література взагалі з більшою суттєвистістю відтворює процесуальну незавершеність будь-якого типу. М. М. Бахтін навіть вважав конститутивною ознакою новоєвропейської прози, насамперед романної, тяжіння до такої незавершеності і відповідно вершиною такої прози — романістику Достоевського, що в ній, за словами дослідника, останнє слово про світ не сказано, воно попереду і, певне, завжди буде попереду. (Зрештою, вже О. М. Веселовський звернув увагу на елементи такого ж тяжіння ще у рицарському романі, цьому протозразку прози новоєвропейської, що в ньому дія розгортається «у нескінченну даль авантюри». Справді, хіба ж дія, скажімо, «Блакитної квітки» Новаліса не спрямована у нескінченну блакитну далечінь метафізичної авантюри?..)

Отож, література Нового і новітнього часу, відтворюючи «страшний потік нашого часу», як сказав Генрі Джеймс, брат Вільяма Джеймса, автора самого виразу «потік свідомості», орієнтується, серед іншого, на перебування автора у цьому «потоці» з його відповідною незакінченістю та непрогнозованістю.

Проте самі умови семіотичного буття красного письменства, котре Олександр Вознесенський і Л. Бриллюен зарахували до тієї інформації, що її вони трохи моторошно

назвали «мертвою», змушують його швидше імітувати таку незакінченість, аніж реально її відтворювати. Так, у геніальному психологічному етюд-репортажі «Останній день засудженого» читача намагаються переконати у тому, що драматичні події, тут описані, протікають водночас з процесом самої оповіді, самої нарації (навіть водночас з процесом самого писання!).

Огож, почасти повторюючи цей наративний спосіб, Достоевський у «Покірливій» не випадково назвав його «фантастичним»⁴².

У той же час з усією певністю можна сказати, що ТВ «записує» інтенсивний теперішній у всій його масивній онтологічній непрогнозованості і потенційності не у «фантастичний», а у вочевидь реалістичний спосіб.

Довготривалий, довжиною у кілька століть новоєвропейський семіотичний процес тут закінчується створенням зображення такого типу, що в ньому завдяки практичній рівночасності фіксації і відтворення навколишнього світу останній постає саме у вимірі «інфініто», своєї принципової непрогнозованості. Генерація Дзиги Вертова і Вальтера Рутмана (за легендою, саме останньому — або ж Ейзенштейнові — Джойс збирався доручити екранізацію «Улісса») при всій несхожості своїх доль (або ж, навпаки, при всій їхній дзеркальній схожості — обидва запропонували свої послуги двом альтернативним стосовно один одного тоталітарним режимам — і ці пропозиції було однаково грубо відкинуто) прагнула відтворити «життя знезацька» (і «Берлін — симфонія великого міста», 1927, і «Людина з кіноапаратом», 1929 — це саме однотипні спроби відтворити таке життя на матеріалі його добового циклу у великому місті). Проте обох великих кінематографістів зупиняв не лише той чи той тоталітарний режим, а й неунікний «історичний теперішній» їхнього мистецтва, за семіотичні межі якого вони трагічно рвалися. «Абсолютна кіномова» (Дзига Вертов) тут лише підкреслювала знакові межі її можливостей.

ТВ абсолютно ж розімкнуло ці межі — у напрямі саме необмежених його можливостей у відтворенні «життя зне-

нацька», можливостей, які за своєю суттєвистістю, переконливістю і безпосередністю далеко залишають за собою опосередковані засоби до цього відтворення.

Проте ці можливості ТВ не просто не були розгорнуті ним на повну силу — з ними, по суті, трапилося ідеологічно те ж саме, що біографічно з Вертовим та Рутманом, які так і не дочекалися свого найголовнішого «соціального замовлення». Принаймні, вони були використані ТВ, сказати б, «пунктиром», фрагментарно і вибірково, у межах певних жанрів.

Російський письменник-«шістдесятник» Василь Аксьонов, який завжди поділяв гострий інтерес своєї генерації до всього феноменологічного розмаїття мас-медіа, дотепно поділив ТВ другої половини цього віку на «страхотливий апарат товариша Лапіна» і на «фанатиків, безумців спонтанної зйомки»⁴³.

Що ж до того «страхотливого апарату», то з цим тропом, названим за іменем відомого верховного куратора радянського ТВ доби найлютішої брежньовської реакції, можна погодитися. Тоталітарне телебачення — це, з одного боку, щонайрізкіший оксморон у зв'язку із заявленими можливостями телезображення, а з другого — півстолітня історія радянського ТВ постає, серед іншого, як безперестанна і гротескна ексклюзія із нього будь-якої непрогнозованості—незакінченості—незавершеності чи не всього феноменологічного діапазону «життя зненацька» (саме гротескна картина відповідних зусиль нашого «страхотливого» телеапарату постає в одному характерному епізоді фільму В. Проніна «Наш дім», 1966, а затим — у гострогротескній же «телевізійній новелі» з картини І. Масленникова та І. Авербаха «Особисте життя Валентина Кузяєва», 1968; здається, то чи не всі випадки нашого кінематографічного руху опору тоталітарному ТВ). Ретроспектива радянського ТВ структурно вибудована саме на такій «ексклюзії» як свого роду породжуючий граматичний нашого телезображення, що з нього все непередбачуване і спонтанно-потенційне цензурно усувалося — засобами драматургічними, режисерськими, власне операторськими і звукооператорськими, редакторськими і т. п.).

Маршал Мак-Луган якось дотепно і точно сказав: якби у Гітлера було не лише радіо, а й ТВ, то візуально нацизм виглядав би зовсім по-іншому (у тому розумінні, що він необхідно створив би свій телеобраз, відмінний від радіо-). Додамо, що у Гітлера вже було ТВ — в ембріональному його вигляді — на чолі з письменником Арнольтом Бронненом, спочатку націоналістом і просто націонал-соціалістом, а згодом комуністом, проте воно тоді, як і радянське, обмежувалося «методами» «показу кінокартин широким масам глядачів», а також естрадних концертів.

Таким чином, тоталітарне ТВ — і в його гітлерівському ембріоні, і у вигляді «страхітливого апарату товариша Лапіна» — вельми послідовно збувало грандіозний онтологічно-естетичний шанс нового комунікативного засобу до відтворення світового процесу в його необхідній «незакінченості».

Проте так само повз цей шанс пройшло і ТВ ліберально-демократичного світу або, принаймні, він виявився периферійним в естетичній стратегії тамтешнього малого екрана. Йдеться, зрозуміло, не про те, що на ньому теж панує «тоталітаризм», та ще й «страшний» (зі згаданої розмови Герберта Маркузе з Анджеем Валіцьким), а про основоположне спрямування його поезики, що з неї чи не з самого початку ТВ «незакінченість» рішуче було вилучено на користь гранично фіксованих і форсованих технік того чи того композиційного завершення телевізійних текстів, текстів рішуче всіх родів, різновидів, жанрів. Ритуал такого завершення, його відповідна естетична обрядовість та упорядкованість супроводжують ці тексти. Ще Аристотель говорив про те, що художній твір обов'язково має «початок» і «кінець». «Кінець у всій жанровій номенклатурі західного ТВ має саме форсований переважно у руслі тієї чи тієї «фальшивої ідеології» «кінець», спрямований на підкреслене інформаційно-естетичне вичерпання теми, представленої у відповідному жанрі.

Парадокс такої ситуації полягає, серед іншого, і в тому, що сама подієва матерія та фактура «живого ефіру» на Заході підлягає такій же обрядовості, розподіляється за жорстко усталеними жанровими, сюжетно-композиційними

та іншими вимогами останньої. Коли Маркузе і сотні (якщо не тисячі!) його однодумців у тисячах (якщо не міріадах) своїх культур-філософських суплік до західного ТВ (бібліографія ліволіберальних і ліворадикальних діатриб з приводу останнього вже неозора) ведуть панічну розмову про той його «страшний тоталітаризм», то, зрозуміло, що вони мають на увазі здебільшого саме узвичаєну цим ТВ поетику, що у ній Гераклітів потік сучасного світу вливається у певні, наскрізь штучні, ідеологічні річища, затоки і заплави, внаслідок чого у реципієнта і виникає суто галюцинаторне відчуття вирішеності, а чи просто вичерпності явища чи проблеми, порушуваних у будь-якому жанрі ТВ.

Телесеріал і «Останні вісті», репортаж і теленарис, реклама і чи вже незліченні за своєю різножанровістю «шоу» і «телеігри» — усе це зовнішнє телерозмаїття підлягає обов'язковому композиційному вирішенню, що має на увазі саме вирішеність і вичерпність предмета, на якому зупинилася телезіниця.

Зрозуміло, що ця вирішеність-вичерпність носить тут пом'якшений, більш ліберальний характер, аніж у справді тоталітарному ТВ з його відвертою фальсифікацією означуваної телекамерою реальності, безкінечно розвинутою, іноді аж віртуозною «семіотикою брехні» (Юрій Лезін). (Серед іншого, можна пригадати справді страшну панораму подій у діапазоні «чеської весни» від самого її початку до трагічного кінця, представлену згаданим «страшним апаратом», що на його екрані біле тоді поставало чорним — і навпаки.) Але тоталітарне тло, що на ньому стратегічні дефекти західного ТВ ніби аж і не проглядаються, зрозуміло, аж ніяк не знімає проблеми цих дефектів.

Ще раз нагадаємо: саме культура Нового часу виникла у тіні грандіозної ідеї ніби саме непрогнозованості світового процесу, цілого «можливісного» ансамблю його потенцій, тенденцій, часто-густо взаємовиключних або принаймні взаємосуперечливих. Такого відчуття часу не знала жодна інша з попередніх цивілізацій, які жили в режимі ніби наперед визначеного часово-історичного розкладу.

Попередній світ від найдавніших своїх світоглядних систем аж до європейського Середньовіччя фактично не знав категорії «випадковості» (зрозуміло, «фактично» випадковість вирувала у тому світі, але під онтологічним дахом «необхідності», як її особливий псевдонім — один із горьківських героїв, інтелігент доби «кінця століття», висловлює думку про те, що «випадковість — псевдонім диявола»). Новоевропейський же світ унікальним чином поставив питання, що його емблематично висловив М. М. Бахтін у зв'язку з ідеологічною структурою романів Достоевського: останнє слово про світ ще не сказане, воно перебуває у прийдешності і, напевне, завжди там залишатиметься.

Власне, сам жанр роману, за Бахтіним, виникає як спосіб художньої фіксації саме такого відчуття світового процесу, часу, прийдешності (звідси особлива композиційна техніка ніби «незавершеності» найдосконаліших зразків новоевропейського роману, особливо роману того ж Достоевського). Сюди, очевидно, належить додати також згадане «інфініто» певних напрямів новоевропейського зображення — від Відродження аж до авангарду.

Західне ж ТВ вочевидь посіло виразно полемічну позицію стосовно цього генерального спрямування новоевропейської культури, і, зрозуміло, цей спір буде вирішений не автономними зусиллями самого ТВ, а загальною культурно-історичною ситуацією майбутнього, може, зовсім і не найближчого...

Принаймні сьогодні очевидно лише, що ТВ взяло на себе здебільшого репродукційну функцію у комунікативному концерті сучасної цивілізації й довело до технічного краю геніальну інтуїцію Тюрго щодо «домашнього» вжитку і способу репродукування найважливіших для життєдіяльності даного суспільства текстів.

Очевидно також, що такий спосіб репродукування виявився найефективнішим у контексті очевидних зусиль цієї цивілізації, які в останній третині цього століття розгортаються у стільки ж різнонаправлених, скільки ж взаємопов'язаних напрямках: стрімке зростання «індивідуалізації»

у цьому світі, діалектично пов'язане зі зрозумілим прагненням суспільства до необхідного об'єднання всіх його членів у дедалі тіснішу спільноту.

Приміром, режим британських консерваторів у розпалі того ж «консервативного» цунамі, який обійшов некомуністичний світ на зламі 70–80-х років, обіцяв поселити більшість своїх громадян у котеджі того типу, які уявляються ніби будівельним уособленням ліберально-демократичного суспільного «будівництва», його закінченим архітектурним символом. І загалом він виконав свою обіцянку! Зрозуміло, що ТВ мало ніби асистувати цьому будівництву, ідеально пасувати його меті і засобам.

ТВ за самою своєю технологією одразу ж увійшло до цього будівництва, а оскільки воно вочевидь уже захопило і всі інші ділянки ліберально-демократичного світу, а останній після планетарної катастрофи комуністичної системи вже фактично можна ототожнювати зі світом взагалі, який має повсюдно переходити до ринкового господарства і парламентської демократії (цих найістотніших параметрів ліберальної демократії), то значення ТВ, його кількісна і якісна присутність у сучасності, зростає просто-таки у геометричній прогресії. Зрозуміло, що ідеалом «тоталітарних» режимів теж був «телекскрин» у кожному домі, але ж тоталітаризм, принаймні у його «класичних» «правих» і «лівих» варіантах, стрімко відходить у минуле.

ТВ саме асистує ліберальній демократії у її зусиллях пов'язати «індивідуацію» з доволі жорстким, хоча й зовні коректним суспільним устроєм в його характерному діапазоні від необхідної «індивідуації» людини до так само необхідного — у межах цієї суспільної структури — патрунування над цією людиною. ТВ постає сьогодні як стільки ж коректно-стриманий, скільки ж ефективний спосіб такого патрунування (звідси і згаданий ліворадикальний, здійснюваний переважно академічними засобами «бунт» проти ТВ, про який йшлося вище). Можна, звичайно, приєднатися до численного хору опонентів так званої «телекратії» (лексема, яка з'явилася саме у ліворадикальному словнику десь на-

прикінці бурхливих 60-х), можна, скажімо, слідом за Станіславом Лемом навіть назвати західне ТВ «дурним» (Лем конкретно мав на увазі австрійське ТВ), але це ТВ в усіх своїх рисах постає як специфічна комунікативна проекція самої суспільної структури — і належить зводити світоглядні рахунки швидше з останньою, а не з цією проекцією.

Поява відеофільму тут уявляється обставиною, яка, власне, при всій своїй технологічній сенсаційності, аж ніяк не змінила загальну комунікативну стратегію сучасної цивілізації, що сьогодні вже може називатися чи не посліп'я ліберально-демократичною або за реальним станом тих чи тих суспільств, або ж за їх центральними устремліннями. Власне, та поява лише поглибила цю стратегію, прискорила швидкості певних уже усталених тенденцій і напрямів у ній.

Відеофільм — фільм, записаний уже не на кіно-, а на відеоплівку — з'явився на порозі 60–70-х у майстернях ТВ як особливе продовження його загальнокомунікативних, технологічних, естетичних і, нарешті, соціологічних тенденцій.

Щодо тенденцій соціологічних, то тут характерна сама хронологія становлення відеофільму, його поява в атмосфері ліберально-консервативної реакції на ліворадикальну критику — і словом, і дією — «пізньокapіталістичного» світу. Якщо євро-американська лівиця тих часів вносить у сам цей епітет — «пізньокapіталістичний» — песимістично-есхатологічну ноту, то саме тоді «пізньокapіталістичне» й приготувалося до необхідного переходу у майбутнє, тільки вже переходу ділового, а не утопічного. Відеофільм, як це не парадоксально, постає як один із незліченних виявів тієї суспільної феноменології, що в її основі було закладено прагнення саме до виживання тогочасного суспільства вже на новій соціальній і технологічній основі.

Початок 70-х — це, зокрема, дуже сильний потяг до того, що А. Дж. Тойнбі називав «етеризацією» техніки, власне, розуміючи її прагнення до зменшення своїх суто фізичних параметрів, до їх спрощення і «сплюснення», її повернення до співмірності з можливостями окремої людини, цієї мети і водночас засобу громадського суспільства. При

цьому «етеризація» передбачала не тільки обов'язкове збереження, а й так само обов'язкове підвищення в умовах такого зниження ефективності того чи того технічного знаряддя, пристрою, інструменту. Зменшена «місткість» техніки, на думку Тойнбі, аж ніяк не означала її «зменшення» енергетичне, інструментальне і т. п.

Елементарне і водночас на диво глибоке спостереження великого історика вповні пасує і до суто технологічної ролі екранних засобів цивілізації. Відеофільм — це стільки ж різка, скільки ж необхідна «етеризація» згаданих засобів у нових — і соціальних, і технологічних — умовах.

У відеофільмі немає того, чого вже не було б у феномені кінематографа чи ТВ, принаймні, у зародковому вигляді, а то й у вигляді вельми розвиненої тенденції. Багатокамерний метод зйомки, спецефекти, що дозволяють вибудовувати кадр будь-якої складності, суто електронний монтаж — усе це, власне, постає як розвиток тих чи тих характеристик кінематографа, але вже на основі його колосального технологічного поменшення-удосконалення (отож, етеризації).

У царині відеофільму екранні комунікації без особливої технологічної і спеціально зорганізованої напруги здобувають те, що було і метою, і драмою перших, справді героїчних генерацій діячів кіно. Ейзенштейн говорив про час як «центральну драму» людини ХХ століття. Відтворення часу-простору на кінокадрі часто-густо супроводжувалося саме драмами тих, хто перетворив це заняття на свій фах. Відеофільм же ніби перемістив «гравітацію» у царині останнього, сприяв, сказати б, «етеризації» самої екранної фіксації світу (тут можна було б віднайти переконливі паралелі й аналогії у царині письмової фіксації людської культури — від первісних знарядь і далі, до друкарської машинки і до спеціалізованих персональних комп'ютерів).

Але з особливою енергією явище відеофільму вписалося у новітній євроамериканський соціокультурний пейзаж у зв'язку зі стрімкою у ньому «індивідуацією», з динамічною інституалізацією там виокремленого, підкреслено приватного існування, що його необхідними знаряддями

стали спочатку ТВ, а тепер ось і відеофільм (і, зрозуміло, супровідні йому техніка та способи суспільного розповсюдження). Відеофільм, з одного боку, ніби доповнив сімейний фотоальбом, цю пісню пісень приватного існування, а з іншого — сімейну ж бібліотеку. На очах у сучасника виник раніше абсолютно неможливий інститут сімейної фільмотеки, ця ніби мініатюра світового екранного багатства, що необхідно посилює інтелектуальні позиції згаданого викремлено-приватного існування.

Так змінюється і зміщується не лише специфічно «екранний», а й загальнокультурний ландшафт сучасного світу, що у ньому не за горами повсюдне «приватне» «екранне» та інші підключення до всіх центрів, спеціалізованих на збиранні, нагромадженні та зберіганні всіх видів інформації у людській культурі. Власне, відеофільм тут повторив семіотично-комунікативну долю книги, яка з винаходом Гутенберга з предмета храмового або принаймні аристократично-двірцевого вжитку стрімко набула зовсім іншого, набагато демократичнішого, ніби вже й всезагального статусу. Так візуальна інформація в культурі нарешті поновила комунікативну рівновагу в останній, догнавши за доступністю свого творення і розповсюдження інформацію суто символічну, яка є семіотичною основою книги!

Остання саме у статусі свого масово-приватного існування і стала першорушієм великих суспільних рухів Нового часу — від Біблії, цієї Книги книг Реформації, аж до трактатів «ідеологів», які готували революцію французьку. У створеній останньою суспільній системі тепер поряд з книгою впевнено з'являється відеокасета, яка ніби й завершує інформаційну забезпеченість «приватного» існування (зрозуміло, на нинішньому його етапі: інформаційні можливості цього існування навіть у найближчому майбутньому уявляються настільки грандіозними, що психологічно перекривають спроби до нормального прогнозування, яке до того ж не входить до завдань нашої роботи).

Очевидна сьогодні лише деяка скромність, а то й просто обмеженість естетичних досягнень відеофільму. Спроби

М. Антоніоні використати безберегу потугу колористичних можливостей відеофільму («Таємниця Обервальда», 1980) при всій своїй художницькій енергії так і не вийшли, по суті, за межі художницької лабораторії (тут не менш характерна загальна ліберально-консервативна тотальність фільму — замилювання «ремейком» доби «кінця століття», криза анархо-революційної поведінки, уособлена головним героєм і т. п. — тотальність, яка вповні вписується в психологічну атмосферу «неоконсервативного» Заходу—1980).

Так само обмеженими виявилися і жанрові можливості «кліпу», цього ніби аж патологічно перерозвинутого монтажу, «кліпу» як віддаленого відповідника десемантизованої поезії авангарду першого покоління (відомо, «заумна» поезія протрималася у світовій літературі доволі недовго і затим перетворилася на літературний же антикваріат).

Набагато переконливішими є суто «соціологічні» успіхи відеофільму, який хутко приступив до демонтажу такого, здавалося б, невід'ємного інституту цивілізації нашого століття, як кінотеатр. Якщо останній доволі стійко витримав появу ТВ, то відеофільм виявився для нього набагато сильнішим конкурентом, більш руйнівним чинником, що, зрештою, засвідчує вже сам європейський урбаністичний пейзаж, із якого кінотеатр фактично зникає (пригадаємо, зокрема, сповнений ностальгії популярний фільм Етторе Сколи).

Отож, якщо поява ТВ викликала просто-таки тектонічні зрушення в екранній царині, то відеофільм уже ставить питання про зміни настільки фундаментальні, що для їх обліку потрібні особливі прогностичні техніки, а це виходить за хронологічні та методологічні межі нашої роботи, зосереджені в діапазоні 1895—1993 років.



ВИСНОВКИ

Куди йдемо? Яка нас віра жене на кам'яні хрести?

Іван Драч

У своїй роботі ми здійснили спробу простежити долю екранних мистецтв у стихіях нашого століття — саме у когнітивному поєднанні тих чи тих основоположних характеристик цих мистецтв з основоположними устремліннями загальної і культурної історії цього століття.

Відповідні висновки містяться у відповідних розділах нашої роботи.

Однак до них належить додати ще одне застереження-спостереження, що вочевидь впливає із загального, сказати б, ландшафту досліджуваних проблем, його особливого соціокультурного характеру: саме у цьому столітті, у його хронологічних межах, у межах його провідних «семантик», його змістів і навіть його драматичних «беззмістовностей» загадковим чином вкрай напружувалися, ставилися і, на-решті, подеколи розв'язувалися проблеми, що над ними людство замислювалося і працювало — задовго до нашої сучасності.

Саме так належить розуміти досліджувані нами ніби вже одвічні колізії людської знакотворчості, які саме у цьому столітті знайшли несподіване вирішення — у вигляді появи тих чи тих екранних мистецтв починаючи з кіно і продовжуючи його семіотичними спадкоємцями.

Те, що саме ХХ століття розв'язало з цією появою низку знакових та інших проблем, започаткованих ще на порозі існування людської культури і зати́м розмаї́то продовжених у ній у тисячах різного роду евристичних, «гносеологічних» і суто естетичних жанрів — це очевидно. Але не зовсім зрозуміло, чому грандіозна драма цього вирішення відбулася саме в нашому столітті?..

Матеріал, зібраний, представлений і, сказати б, «індукований» у нашій роботі, може стати одним із засобів до необхідного прояснення духовної структури цього століття, — принаймні у деяких важливих його тенденціях. Але, зрозуміло, метою всіх індуктивно-дедуктивних зусиль навколо цього матеріалу були доволі «автономні», іманентні проблеми самих екранних мистецтв, а не нашого століття...

Через ХХ століття автор тут спробував пояснити структуру його екранних мистецтв — структура ж самого століття може бути пояснена зовсім іншими засобами — гіперболічне завдання, що залишається, ясна річ, поза першозавданням цієї роботи.

Але, принаймні хай і частковий характер екранного феномена в контексті «центральної драми» нашого часу — з часом! — наблизить нас хоча б почасти до розуміння хоча б часткового ж — характеристик цієї драми.

Робота може бути використана в усіх царинах і напрямках вивчення історії та теорії кіно й інших екранних мистецтв, для створення вузівського курсу такої історії й теорії (передусім для спеціалізованих вищих навчальних закладів), відповідного підручника, який охоплюватиме феномен екранних мистецтв у всьому їх хронологічному діапазоні; так само окремі положення роботи можуть бути використані у певних галузях загальної історії культури, культурології, семіотики зображення, а особливо для вивчення українських ділянок цих дисциплін, самого сучасного українського екранного процесу, практики українського кіномистецтва, ТВ та відео.

Примітки

Розділ перший

¹ «Майже неперекладний вираз, що означає «мислення дикунів», «примітивне мислення», який не має, однак, оцінного відтінку» (див. примітки Д. Б. Зільбермана і Д. М. Сагала — відомого мовознавця й антрополога — до перекладу уривка з кн.: *Леви-Стросс К. Сырое и вареное* // *Семиотика и искусствометрия*. — М.: Мир, 1972. — С. 330).

² *Worth S., Adair J. Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Antropology*. Bloomington—London, 1972; *Worth S. The Development of a Semiotic of Film* // *Semiotica*. — 1969. — № 3. Аналіз висновків цих авторів у радянському кінознавстві див. у кн.: *Разлогов К. Искусство экрана: Проблемы выразительности*. — М.: Искусство, 1982. — С. 30–33; *Цивьян Ю. Т., Ямпольский М. Б. Киноведение / Киноэнциклопедический словарь*. — М.: СЭ, 1986. — С. 185.

³ *Разлогов К. Искусство экрана: Проблемы выразительности*. — С. 32. Автор звертає увагу також на «кількісне переважання» «проміжків поміж подіями (описових панорам, проходів і т. п.), які у зйомках, виконаних індіанцями навахо, характеризують... особливості їх світобачення».

⁴ Див.: *Алексеев М. Е. Атапаскские языки; Климов Т. А. На-дене языки / Лингвистический энциклопедический словарь*. — М.: СЭ, 1990. — С. 320.

⁵ Див. блискучий нарис о. Павла Флоренського «Храмовое действо как синтез искусств» (Маковец: *Журнал искусств*. — 1922. — № 1. — С. 28–32). Тут, на противагу «художньо-археологічному хижацтву», що виокремлює той чи той художній предмет із синтетичного дійства і тим самим зупиняє його «жибе життя» в останньому, висувається ідея «функціонально єдиного цілого», «функціонального ставлення до цілого» (там само. — С. 28–29). Пор. дослідження однодумця о. Павла археолога графа Юрія Олсуф'єва «Заметки о церковном учении и иконописи как видах

церковного искусства в связи с учением церкви» (Тула, 1918). Про «щонайскладніший апарат ритуалу і культу» у православній «містагогії» див.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. I. — С. 25, 27. Пор. спостереження над православною літургією як «функціональним цілим» українця М. Гоголя і грузина М. Тархнішвілі.

⁶ Чуковский К. И. Нат Пинкертон и современная литература: Куда мы пришли? — М., 1910. — С. 51. Ця робота, характерно присвячена Набокову-старшому, у фейлетонно-публіцистичній манері виступає нарівні з «Майбутнім хамом» Мережковського той феномен, що його Ортега-і-Гассет рівно через двадцять років назвав «повстанням мас».

⁷ Шервинский С. Сущность кинематографического искусства / Кинематограф: Сб. статей. — М.: Гос. изд-во, 1919.

⁸ Шебуев Н. Тиматигра // Синема-фоно. — 1909. — № 5. — С. 7.

⁹ Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. — М.: Искусство, 1963. — С. 39. Про ці ілюстрації див. сс. 126, 142–143. Пор. спостереження фахівця-фольклориста над «контамінацією» билинного епосу у фільмі «Садко» (1953): Померанцева Э. Былины, опера, фильм // Искусство кино. — 1953. — № 2. — С. 48–61.

¹⁰ Зоркая Н. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. — М.: Искусство, 1976.

¹¹ Lindsay V. The Art of the Moving Pictures. — NY., 1970.

¹² Цит. за кн.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — С. 66. Характерно, що на початку 20-х рр. Богатырьов і його соратник Р. О. Яковсон співчутливо пригадали ідею російського філолога Позднеева (1914) про наростання «загальних місць» «за ступенем деградації билини і забування основного тексту» (Яковсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за гг. 1914–1921 // Slavica. — Рос. I, se 3. 2–3. — С. 466). Ця ідея, транспонована у царину кіно, вповні пояснює його несподівану стрімку еволюцію від «реалізму» Люм'єрів до згаданого «міського епосу»-міфу: «забуваючи» «тексти» реального світу, кіно негайно повертається до міфологічної нарації як необхідної альтернативи тому «реалізму».

¹³ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6-ти тт. Т. 2. — М., 1965. — С. 88.

¹⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 495.

¹⁵ Див.: Миллер Дж. А. Магическое число семь плюс или минус два: О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию / Инженерная психология: Сб. статей. — М.: Прогресс, 1964. — С. 192–225. Див. також грандіозний цикл робіт Вяч. Вс. Иванова, присвячених проблемі «чїт і лишка».

¹⁶ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф-имя-культура // Труды по знаковым системам. Вып. 6. – Тарту, 1973. – С. 288. Лірика Нового часу з її підкресленим національним «село-» чи «містознавством», зосередженням на тих чи тих конкретних географічних ландшафтах, найбільш емблематичних для відповідної національної традиції, доводить той чи той топонім саме до міфологічного краю – пор., наприклад, топонімічні ряди української або грузинської поезії, по суті, визначальні для неї, а також категорію «утамакура» у японській поезії – «особливий засіб конкретизації місця дії за допомогою власних назв» (Бороніца І. А. Общее и особое в поэтике классического японского стиха / Интернациональное и национальное в литературах Востока. – М.: Наука, 1972. – С. 251). Посилаючись саме на термін Ю. М. Лотмана «географічно єдине», дослідник вказує на «утамакура» у танках Басьо (Бреславець Т. І. Поэзия Мацуо Басё. – М.: Наука, 1981. – С. 98–101). Пор. також інтерес пізнього М. Бютора з його намаганням у своїх «поліфонічних текстах-панорамах» «схопити дух цілих цивілізацій і культур» (Самарій Великовський) або до «генія місця» («genie du lieu», «genius loci») у сучасній літературі.

¹⁷ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф-имя-культура. – С. 291.

¹⁸ Там само. – С. 291.

¹⁹ Там само. – С. 294.

²⁰ Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусств и звуковое кино. – Л., 1937.

²¹ Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987. – С. 7–8.

²² Блок А. Собр. соч. В 8-ми тт. Т. 6. – М., 1965. – С. 22.

²³ Пор.: «Ідея співжиття, як спільного життя у повній любові, одномстві й економічній єдності, – чи зоветься вона по-грецькому к і н о в і є ю, чи латиною – к о м у н і з м о м, завжди така близька руській душі і сяюча у ній...» (Флоренський П. Троице-Сергиева Лавра и Россия / Троице-Сергиева Лавра. – Сергиев Посад, 1919. – С. 4–5).

²⁴ Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. / Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 68.

²⁵ Альтенберг П. Как я это вижу. – М., 1908. – С. 64.

²⁶ Альтенберг Ф. В. [Фриче Виктор] / Энциклопедический словарь библиографического института Гранат. Т. 2. – М., б/г. – С. 380.

²⁷ Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. – М.: Прогресс, 1967. – С. 64.

²⁸ «На мою думку, – пише Матезіус про позицію Скалічки, – подібне визначення речення настільки широке, що не може бути використане у мовознавстві» (Пражский лингвистический кружок. – С. 237). Пор.

також спостереження Ноама Хомського над тим, що і в концепції Ф. де Соссюра «створення речень... виноситься, таким чином, за межі лінгвістики» (Хомський Н. Язык и мышление. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. – С. 31).

²⁹ Поливанов Е. Д. Статьи по общему языкознанию. – М.: Наука, 1968. – С. 57.

³⁰ Цит. за кн.: Агамар Ж. Исследование психологии процесса избрания в области математики. – М.: Сов. радио, 1970. – С. 92.

³¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6-ти тт. Т. 2. – М., 1965. – С. 77.

³² Там само. – С. 402.

³³ Там само. – С. 303.

³⁴ Там само. – С. 480.

³⁵ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. В 6-ти тт. Т. 5. – М., 1970. – С. 176.

³⁶ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. – С. 108–109.

³⁷ Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Вып. 6. – Тарту, 1973. – С. 24. Саме цей автор постійно наголошував на виключному значенні «внутрішньої мови» для розуміння естетичного феномена взагалі, і для Ейзенштейна, і для його інтуїцій, продовжених повосним західним авангардом: Иванов В. В. Язык в сравнении с другими средствами передачи и хранения информации / Прикладная лингвистика и машинный перевод. – К.: Изд-во Киев. ун-та, 1962. – С. 105; Иванов Вяч. Язык кино // Иностран. лит. – 1967. – № 7. – С. 264.

³⁸ Хомский Н. Язык и мышление. – С. 12.

³⁹ Иванов Вяч. Вс. Единство предмета науки о языке // Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. XXXII. Вып. 3. – М., 1973. – С. 253.

⁴⁰ Лейбниц Г. В. Новые опыты о человеческом разуме. – М.-Л.: Соцэкгиз, 1936. – С. 294. Див. висловлювання Томаса Гоббса з його геніальною інтуїцією «якогось внутрішнього руху у суб'єкті, який відчуває... ніби образи і привиди (imagines et phantasmata) різних живих істот та інших речей» в уявленні цього суб'єкта (Гоббс Т. Избр. произв. Т. 1. – М., 1964. – С. 66), а також положення Джона Локка про людський розум як «табула раса», що на ній досвід пише свої знаки (до речі, він цікавився стенографією, цією першою спробою зафіксувати перші голоси «внутрішньої мови»).

⁴¹ Соколов А. Н. Внутренняя речь и мышление. – М.: Просвещение, 1968. – С. 3, 5.

⁴² Иванов В. В. Язык в сравнении... – С. 105.

⁴³ Див. роботи М. І. Жинкіна: О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6; Речь как проводник ин-

формации. — М., 1982. Неопубліковану роботу Жинкіна з теорії образу див. у: Известия АН СССР. ОЛЯ. № 1. — М., 1985. — С. 72–82.

⁴⁴ Апресян Ю. Д. Лексическая семантика: Синонимические средства языка. — М., 1974.

⁴⁵ Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. — М., 1980.

⁴⁶ Див. про це у капітальних коментарях М. І. Шапіро до видання: Вишнюк Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1990. Коментатор зокрема звертає увагу на те, що вже на початку 20-х рр. Жинкін доходить висновку про нетотожність думки і мови (с. 260, 261), що зрештою у 60-х роках дозволяє йому не просто заперечити, що «мислення здійснюється засобами тільки природної мови» — «це лише декларувалося, але досвід виявляв інше», а й звернути увагу на те, що «основною одиницею внутрішньої мови є не слово, а образ»; відповідно, виразом внутрішньої мови постає не словесний, а образний, або, як його називав Жинкін, «універсальний предметний код» (с. 314–315) (пор. запропоновану ним категорію «предметності» смислу у «внутрішній формі» слова — с. 333). Коментатор простежив також інтерес до штудій М. М. Волкова навколо суто семіотичної проблеми «значень», зокрема до його доповіді у Російській Академії художніх наук від 11.11.1924 р. «Проблема множинності значень і так звані «ядра» значень» (с. 261) — пор. характерну рецензію Волкова на статтю німецького дослідника К. Теодора «Зображення на площині» (1920 р.); див.: Волков М. М. Значение понятия «изображение» для теории живописи / Искусство. Т. IV. Кн. 3–4. — 1928. — С. 191–198). Див. також ст. Жинкіна «Научный фильм должен волновать» у зб. статей «Наука и кино», укладеному Г. Григор'євим (М., 1954), а також його характерний сценарій «Звіриною стежкою» у збірнику сценаріїв науково-популярних фільмів «Життя природи» (М., 1946).

⁴⁷ Гоголь в воспоминаниях современников. — М.: ГИХЛ, 1952. — С. 41.

⁴⁸ Гіпотезу подібності «сходинок» Маяковського та Ейзенштейна треба ще доводити, а от у «Лоліті» Володимира Набокова, що її герой підкреслено цікавився «радянськими фільмами», навпаки, «Панцерник «Потьомкін» повертається з іконічного простору кіно у символічний — літератури. Так Гумберт Гумберт (це особливий антропонімічний відгомін заданого авангардистського повтору) бачить у мотельній книзі підпис «П. О. Тьомкін» (маленьке антропонімічне знуцання з відомого американського кінокомпозитора, теж виходця з Росії, Дмитра Тьомкіна, тогочасного персонажа неавтономного письменникові голлівудського істеблішменту). Характерно, що у своєму передсмертному маренні Лев Толстой повторював рядки з найглибшого у новосередньовіській поезії вірша про «внутрішню мову»:

*Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
(Федор Тютчев. Silentium!)*

- ⁴⁰ Ахматова А. А. Избранное. — М.: Худож. лит., 1974. — С. 6.
- ⁵⁰ Луначарский А. Заметки о западной литературе: 1. Несколько слов о германском экспрессионизме // Жизнь. — 1992. — № 1. — С. 80, 77–78.
- ⁵¹ Веккер А. Психические процессы. Т. 1. — Л.: ЛГУ, 1974. — С. 15.
- ⁵² Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. — С. 78.
- ⁵³ Брюсов В. Я. Литературное наследство. Т. 85. — М.: Наука, 1976. — С. 102.
- ⁵⁴ Сикорский И. А. Всеобщая психология с физиогномикой в иллюстрированном изложении. 2-е изд. — К., 1912. — С. 306.
- ⁵⁵ Там само. — С. 305–307.
- ⁵⁶ Там само. — С. 297.
- ⁵⁷ Там само. — С. 353.
- ⁵⁸ Там само. — С. 354. Характерно, що у зв'язку з фіксацією певних просторових характеристик «автором запропонованої праці розглянуто жанрові твори у більшій частині музеїв Європи» (с. 393).
- ⁵⁹ Цит. за: Стыжкин Н. И. Становление идей математической логики. — М.: Наука, 1964. — С. 251.
- ⁶⁰ Див. автореферат кандидатської дисертації К. Разлогова (с. 10), а також його книгу «Искусство экрана: Проблемы выразительности» (с. 90–91).
- ⁶¹ Taige Karel. K filmove avantgarde // III spisy universytety Je. Pirkinе v Brne. Filosofska fakulteta. — Brno, 1973. — С. 327.
- ⁶² Цит. за кн.: Бачелис Т. Феллини. — М.: Наука, 1972. — С. 375.
- ⁶³ Див.: О Тарковском. — М.: Прогресс, 1989. — С. 5.
- ⁶⁴ Див.: Сновидение / Большая медицинская энциклопедия. Т. 30, — М.: СЭ, 1963. — С. 759–761.
- ⁶⁵ Павлов И. П. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 2. — М.-Л., 1951. — С. 335–336. Про інтерес Павлова до кіно — власне, до «механіки головного мозку» Пудовкіна — див.: Искусство кино. — 1968. — № 8. — С. 40.
- ⁶⁶ Див.: Иванов Вяч. В. Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики // Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. 27. Вып. 3. — М., 1968. — С. 238.
- ⁶⁷ Роман Р. Собр. соч. Т. 6. — М.: ГИХЛ, 1955. — С. 56. Його абсолютні літературні авторитети, Толстой і Горький, невідповідно розповідали один одному найбільш парадоксальні сни, свої та чужі. Горький до того ж у молодості пережив якусь загадкову психічну недугу, яка супровод-

жувалася надзвичайно сугестивними, вкрай сюрреалістичними галюцинаціями, що їх письменник пізніше ретельно описав.

⁶⁸ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Труды по знаковым системам. Кн. 1. – Тарту, 1965. – С. 41.

⁶⁹ Иванов Вяч. Язык кино // Иностран. лит. – 1967. – № 6. – С. 262, 263.

⁷⁰ Kossak J. Krytyk «falszywej» swiadomosci // Kino. – 1972. – № 1 – С. 37. Про «теорії, які розвивають паралелі поміж кіно і сном», див.: Apcand D. The historical film: actual and virtual // Cultures. – 1974. – № 1. – С. 23. У наш час має місце вже і зворотний зв'язок кіно і сновидіння – у сучасного американця «сонні мрії лише наполовину складаються з реальної матерії, а наполовину пронизані враженням від баченого на екрані» (Теплиц Е. Кино и телевидение США. – М.: Искусство, 1966. – С. 258).

⁷¹ Гармс Р. Философия фильма. – Л.: Academia, 1927. – С. 23–25. Пор. намагання деяких етнологів первісні мотиви міфів і казок пов'язати зі сном: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – С. 57–58.

⁷² Пазолини П.-П. Поэтическое кино / Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. статей. (Сост. К. Разлогов.) – М.: Радуга, 1984. – С. 48, 50.

⁷³ Див. примітки М. Б. Ямпольського до вищезгаданої статті Пазоліні «Строение фильма» (там само. – С. 246).

⁷⁴ Pasolini P.-P. La paura del naturalismo (osservazioni sul piano sequenza) // Nuovi argomenti. Nuova serie. – 1967. – № 6. – С. 15. Тут автор дослідження хотів би висловити подяку італіаністці Ц. І. Кін, на жаль, покійній, яка люб'язно надіслала йому у 70-х рр. всі кінознавчі статті П'єра-Паоло Пазоліні, що з'явилися перед тим у «Нові аргументи».

⁷⁵ Див. відповідний цикл досліджень Н. М. Зоркої, А. А. Чернишова, Ю. Г. Цив'яна, особливо фундаментальну підсумкову роботу останнього: Историческая рецепция кино: Кинематограф в России. 1896–1930. – Рига: Зинатне, 1991.

⁷⁶ Було б не зайвим створити ніби ретроспективу такої рецепції кіно у кінознавстві його першої і подальших генерацій (чех В. Тілле, італієць Дж. Паліні, німець Г. Мюнстерберг, англосакс В. Ліндсей і особливо «авангардистське» кінознавство 20-х: А. Шомет, Ж. Шарансоль, Т. Ремзі, С. Блем, М. Жуге, К. Іжиковський, Т. Закс, Р. Алланді та інші).

⁷⁷ Цит. за: Божович В. Поэзия зрительских образов // Вопросы литературы. – 1978. – № 5. – С. 110. Там само йдеться про постійне поєднання поетом фонографа і кінематографа.

⁷⁸ На превеликий жаль, про вельми своєрідну постать Кро не була навіть згадано у цікавій книзі В. І. Божовича, що відбиває «синкретичний

пейзаж» французької культури на зламі століть: *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств: Франция. Конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1987. Про Шарля Кро – з точною вказівкою на винахід ним фонографа 30 квітня 1877 р. див.: *Эрисман Г.* Французская песня. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 107–108.

⁷⁹ Чеський «поетизм» з його особливим інтересом до кіно, фото, радіо і навіть телеграфа – так само, як і російський футуризм і французький сюрреалізм, – надзвичайно близько підійшов до проблеми поезії і мистецтва взагалі як стенограми внутрішньої мови.

⁸⁰ Варто нагадати про лабораторні зусилля художника і композитора М. В. Матюшина знайти відповідність поміж звуками і кольорами, зокрема, поміж «теплыми» кольорами і «пониженими» звуками та «холодними» кольорами і «підвищеними» звуками (див.: *Жагова Л.* Цветовая система М. Матюшина // Искусство. – 1974. – С. 41). Характерна вже сама назва його статті-декларації: «Не мистецтво, а життя» (*Жизнь искусства.* – 1923. – № 20. – С. 15).

⁸¹ У тому ж вірші О. Мандельштам геніально відтворив ніби ієрархію і діакронію внутрішньої мови:

*Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем сон –
Слушен, чуток...*

⁸² *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблема киноэстетики. – Таллин: Ээсти раамат, 1973. – С. 22.

⁸³ Так само цей онтогенез відповідає деяким вузловим епізодам – віхам загальнономистецького «філогенезу» – від зворушливої візантійської легенди про образ Спаси, який заговорив з художником (див.: *Книга Паломник: Сказание мест святых во Цареграде Антония Новгородского в 1200 г.* // Православный палестинский сборник. XVII. Вып. 3. – СПб., 1899. – С. 17), до спроби написання портретів, які говорять, – типу того, що писав наприкінці минулого століття відомий шведський художник А. Цорн, скажімо, портрет Коклена-молодшого (1889), який декламує (див. *Краль А. Е.* Некоторые черты творчества Андреаса Цорна / Скандинавский сборник. XXVI. – Таллин.: Ээсти раамат, 1981. – С. 176–177), а тим більше до згаданих звуко-зорових змагань авангарду (додамо до відповідних фактів і появу у Берліні 1923 р. книги В. Маяковського «Для голосу», змакетованої й оформленої Л. Лисицьким, який співвідношення віршів і типографських елементів порівнював з проблемою музичного акомпанементу. Художник прагнув «створити адекватні словесній дина-

міці графічні побудови, які тільки акомпанують «голосовим» віршам» — див.: Харджиев Н., Лисицкий Эль. Конструктор книги / Искусство книги. Вып. 3. — М., 1962).

⁸⁴ Игнатъев В. И. Влияние восприятия предмета на изображение по представлению / Психология рисунка и живописи. — М.: Изд-во АПН РСФСР, 1954. — С. 16, 17, 25. Пор. статтю цього ж автора «Психология изобразительной деятельности» (М.: АПН РСФСР, 1959. — С. 29–31).

⁸⁵ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — С. 430–431. Пор. явище «театралізації казки» (П. Г. Богатирьов). Голос казкаря при цьому позначає спокійна інтонація, тим самим наближена, за спостереженням іншого фольклориста, до «напису під картиною» (Соколов Б. М., Русский фольклор: Сказки. Вып. 2. — М., 1930. — С. 35–37). Пор. з цим те, що ми тепер називаємо «сценарій», і взагалі ситуацію озвучення кінозображення.

⁸⁶ Цит. за ст.: Шерель А. Звук в немом кино / Экранные искусства и литература: Немое кино. — М.: Наука, 1991. — С. 165.

⁸⁷ Броди Уоррен. История слепых // Французская архитектура. — 1969. — № 5. — С. 59.

⁸⁸ Пізніше у «Голосах мовчання» (1952) Мальро так коментував цей епізод: «Нам відома закладена у людині жадоба всемогутності і безсмертя. Нам зрозуміло, що людина усвідомлює саму себе по-іншому, аніж вона усвідомлює світ, і що для самого себе кожний — химера марень. Я колись уже розповідав про людину, яка не впізнала власного голосу в запису, оскільки вперше почула її вухами, не горлянкою, а ми ж сприймаємо наш внутрішній голос тільки горлянкою, тому я і назвав книгу «Доля людська». «Інші голоси у мистецтві лише посилюють звучання внутрішнього голосу» (виділено мною. — В. С.) — див. його працю, написану 1969 р.: Мальро А. Зеркало лимба: Художественная публицистика. (Пер. с франц.) — М.: Прогресс, 1989. — С. 252–253).

⁸⁹ Достоевский Ф. М. Письма. Т. 1. — М.-Л., 1928. — С. 86. Зрештою, родовід «внутрішнього монологу» російського письменника розпочинається, очевидно, з французького «несамовитого романтизму», з Віктора Гюго, якому, як уже було сказано, належить термін «внутрішні голоси», вже близький до терміна «внутрішня мова», а також унікальний психологічний етюд у руслі висловлення цієї мови «Останній день засудженого до смерті» (1828), твір, за словами Пушкіна, «сповнений вогню і бруду».

⁹⁰ Див. рецензію С. П. Боброва на «Тристії» Мандельштама (1923) у критичному коментарі до кн.: Мандельштам О. Э. Собр. соч. (Под ред.

проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова.) В 4 тт. Т. 1. – М.: Терра, 1991. – С. 389.

⁹¹ Невипадково затим Мачерет поставив за власним сценарієм, написаним у співавторстві з Юрієм Олешею, антифашистський фільм «Болотні солдати» (1938), невдовзі фактично заборонений. Це був, по суті, перший у світовому кіно фільм про найболючіший сюжет цього століття – про концтабори його тоталітарних режимів. Характерно, що «Суворий юнак» теж був створений за сценарієм Юрія Олеші, останнього індивідуаліста в радянській літературі.

⁹² *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 2. – С. 277.

⁹³ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 3. – С. 43.

⁹⁴ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 2. – С. 80.

⁹⁵ *Мальро А.* Зеркало лимба. – С. 346.

⁹⁶ *Там само.* – С. 169 (пор. також на с. 467).

Розділ другий

¹ Цей розділ постав ніби як методологічний «анклав» роботи автора, присвячений цілісності світової культури в усіх її національних вимірах, – «До виникнення і становлення поняття «світова література» (1985 р., рукопис). Саме у тій роботі було розроблено вживаний тут категоріальний апарат. Водночас суто кінематографічний аспект цієї цілісності розроблявся автором не без певного методологічного впливу праць Р. А. Тименчика, М. Б. Ямпольського і Ю. Г. Цив'яна, присвячених «позатекстовим» і «міжтекстовим» зв'язкам кінематографа – особливо ранніх його періодів (див. визначення цих понять у кн.: *Цив'ян Ю. Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1890–1930. – С. 9), а також у результаті особистого спілкування автора з цими дослідниками, що ними і були підказані деякі методологічні орієнтації у нашій праці.

² Ще в 1919 р. Микола Бурлюк писав про естетичну роль поетичної графіки й шрифту, посилаючись на статтю Федорова «Письмена» (див.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – С. 37). Харджиев, звертаючи увагу на відлуння фєдоровських ідей в утопічній поемі Маяковського «П'ятий інтернаціонал», твердить, посилаючись на О. М. Бріка, що поет хоч і не читав «Філософії спільної справи», але познайомився з нею саме при посередництві В. Чекригіна десь близько 1921 р. (там само. – С. 120). Гадаємо, що насправді він познайомився з нею ще задовго до того завдяки своєму колезі по роботі в петроградській газеті «Искусство коммуны» (1918–1919 рр.) мистецтво-

знавцю М. М. Пуніну, який називав Федорова «найбільшим філософом». Один із сучасників Маяковського писав про нього: «Тема вічного кохання без взаємності й смерті завжди перебувала в центрі його творчості, його людської особистості. Кожна його поема – ходіння душі по муках, загибель і потім апофеоз воскресіння для нового, нечувано щасливого, ідеального загальнолюдського життя. У поемі «Володимир Ілліч Ленін» – те ж саме. Тема смерті переходить в апофеоз...» (Катаев В. Святой колодець. Трава забвения. – М.: Сов. писатель, 1975. – С. 294). Пор.: «Воскрешения, воскресіння для Маяковського – окрема тема» (Турбин В. Маяковский и мы // Дружба народов. – 1973. – № 7. – С. 257).

³ Варто нагадати, що перші числа редагованого Брюсовим часопису «Весы» відкривалися матеріалами, присвяченими пам'яті М. Ф. Федорова, а його вірш «Людині» поетизує одну із найважливіших технологічних ідей автора «Філософії спільної справи». Брюсов також торкається федоровських парадоксів у статті «Межі фантазії» й у фантастичному оповіданні «Не воскрешайте мене!». Андрій Белий зробив Федорова героєм свого фантастичного оповідання «Йог», зобразивши його під прізвищем Івана Івановича Коробкіна, бібліотекаря, співчутливим спостерігачем Жовтневої революції. Спадщина В. В. Хлебнікова настільки насичена федоровськими ремінісценціями, що їх не перерахувати й у спеціальній статті. Федоровські ремінісценції Заболоцького вже стали предметом спеціальних досліджень.

⁴ Несамостійний характер міфу Камю про смерть очевидний не лише на філософсько-художньому тлі «Бісів» Достоевського, яких Камю переповідав усе своє життя. Наведена формула уявляється сколком із Сократової тези, переказаної Платоном у «Федрі»: той, хто справді віддає філософії, зайнятий, по суті, тільки одним – вмиранням і смертю. Про невинуватість перегуків Камю з пафосом смерті, висловленим у хроніках хеттського царя Мурсіліса, див.: Иванов В. В. Хеттский язык. – М.: Изд-во вост. лит., 1963.

⁵ Твардовский А. Т. Собр. соч. В 5-ти тт. Т. 5. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 81.

⁶ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. – М.: Госполитиздат, 1956. – С. 549.

⁷ Пор.: «Чим старовинніший текст народного «голосіння», тим яскравіше виступає у ньому характер прощального слова з його тенденціями суспільного, виховного значення» (Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. – М.: Искусство, 1964. – С. 155).

⁸ Давыдов Ю. Н. Освальд Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания / Проблемы романтизма. Вып. 2. – М.: Искусство, 1971. – С. 248.

⁹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 2. — М.: ГИХЛ, 1958. — С. 366.

¹⁰ Гольбах П. Избр. произв. Т. 1. — М.: Соцэкгиз, 1963. — С. 262.

¹¹ Про особливе місце смерті у світоглядному космосі Толстого Горький писав: «Він надто далеко пішов... у якусь пустелю і там, з найбільшою напругою всіх сил духу свого, самотньо вдивлявся у «найголовніше» — у смерть. Все життя він боявся — ненавидів її, все життя біля його душі тремтів «арзамаський жак» (Горький М. Литературные портреты. — М.: Молодая гвардия, 1967. — С. 122).

Пор. подібні спостереження М. Вебера (*Weber M. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre.* — Tübingen, 1951. — S. 578) і Т. Манна (есеї «Гете і Толстой»).

¹² Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Сб. статей. В 2-х тт. Т. 2. — М., 1958. — С. 366, 368.

¹³ Див.: Черток С. Замысел и стилистика фильма «Фотография» // Сов. фото. — 1974. — № 9. — С. 25.

¹⁴ Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — С. 183. Пор.: *Hellwig F. Weltkrieg und Aberglaube.* — Leipzig, 1916.

¹⁵ А те, що вона, ледь ставши вдовою і «не зносивши черевиків», вийшла заміж, свідчить лише про розвинене почуття громадянського обов'язку — її новий обранець Лізика був народним вождем... Про інтенсивну ідеалізацію у старогрецькій пластиці див.: *Malraux A. La métamorphose des dieux.* Т. I. — Paris, 1957. На думку автора, витвори цієї цивілізації «були гуманізованими, але не були власне людськими» (с. 55), бо були позбавленими портретної схожості з тогочасною людиною, власне, вони були «ритуалом вічності» (с. 78).

¹⁶ Цей термін було запропоновано у 40-х роках минулого століття французьким інженером, економістом і філософом-сен-симоністом Шевальє для означення сучасної йому індивідуалістської цивілізації.

¹⁷ У зв'язку з цим певний інтерес становить соціологія зображення, розроблена німецьким мистецтвознавцем-марксистом Максом Рафаелем, що його так уважно читав С. М. Ейзенштейн.

¹⁸ Передднем цього «словесного портрета» уявляється «царський указ», зачитаний у «Сцені в корчмі» («Борис Годунов» О. Пушкіна). Про «Бориса Годунова» як про початок російської індивідуалізації див. нашу статтю «Пушкін-культуролог» у журналі «Всесвіт» (1974. — № 6. — С. 153–160).

¹⁹ Семенов Ю. Пароль не нужен. — М.: Сов. писатель, 1966. — С. 189. На жаль, непересічні кіноможливості, що витікають з цього пасажу, не було взято до уваги при екранізації цитованого роману.

²⁰ Цит за ст.: *Мильдон В. И.* Беседы о паралитературе // Вопросы философии. – 1972. – № 1. – С. 150.

²¹ Пор. з цими рядками провідного акмеїста засвідчений мемуарис-гами інтерес Маяковського до парадоксальних «зображень» у «віконній рамі» – у трамвайному склі.

²² Характерно, що Пунін, різко заперечуючи ілюзіонізм у малярстві, на схилку життя усе ж таки постав на портреті, написаному художником В. М. Орешніковим у кращих традиціях російського портретного реалізму.

²³ *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 3. – С. 325.

²⁴ Зрештою, федоровські ідеї в ейзенштейнівський крутозір міг ре-транслювати автор апологетичних віршів про М. Ф. Федорова – російсь-кий кінознавець О. Беленсон, автор цікавої, але скандальної за своєю долею книжки «Кіно сьогодні» (1925) («злополучної», за словами Ейзен-штейна, одного з героїв цієї книжки – див.: *Эйзенштейн С. М.* Избр. произв. Т. 2. – С. 227).

²⁵ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. В 12-ти тт. Т. 12. – М.: ГИХЛ, 1959. – С. 29. Вперше – у журналі «Кіно-фото» (1922 (5–12 декабрі)). – № 4).

²⁶ Неизвестные статьи Владимира Маяковского // Вопросы литера-туры. – 1970. – № 8. – С. 141. Див. також: *Милявский Б.* Неизвестный Маяковский: Новое о поэте // Лит. газета. – 1970. – 7 января.

²⁷ *Шебуев Н.* Тиматигра // Синема-фоно. – 1909. – № 5. – С. 7.

²⁸ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. – С. 118. Пор. подібні слова у виступі Маяковського «Аналіз безкінечних малих» від 13 лютого 1924 р. (там само. Т. 13. – С. 179, 391).

²⁹ Див. про це у розвідках Б. Милявського «Перший сценарій Мая-ковського?!» (Лит. газета. – 1973. – 18 апреля); «Нове про Маяковського» (Памир. – 1973. – № 7); «Ще раз про Маяковського і його перший кіно-сценарій» (Памир. – 1975. – № 3. – С. 58–70).

³⁰ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 4. – С. 181–182.

³¹ «Світ відтворюється з «я» і з «не-я», із внутрішнього світу і зов-нішнього світу. Відношення між цими двома полюсами є об'єктом будь-якої релігії і філософії. Але кожне вчення по-різному зображає ту роль, яку відіграє суб'єкт у світовій картині. Значення, яке надається суб'єкту у картині світу, уявляється мені тим масштабом, керуючись яким можна розташувати по порядку, нанизуючи, як перлини на нитку, релігійні вірування, філософські системи, світогляди, що вкоренилися в мистецтві та науці» (*Боріс М.* Физика в жизни моего поколения: Сб. статей. – М.: Изд-во иностр. лит., 1963. – С. 10).

³² *Kant I.* Kritik der Urteilkraft. – Leipzig, 1956. – S. 52.

33 «Трансцендентальна несамовитість Сліхте», який зрікся «буття на користь мислення» (Надеждин Н. И. Современное направление просвещения // Телескоп. – 1831. – № 1. – С. 18).

34 Маркс К., Энгельс Ф. Твори. У 39-ти тт. Т. 23. – К.: Держполіт-видав, 1963. – С. 65, 108.

35 Там само. – С. 78, 90, 79, 80.

36 Кафка Фр. Из дневников // Вопросы литературы. – 1968. – № 2.

37 Маркс К., Энгельс Ф. Твори. Т. 23. – С. 81.

38 Грегори Г. А. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. – М.: Прогресс, 1970. – С. 10.

39 Про парадокси «божевільного фортепіано» Дідро див.: Ленін В. І. Повне збір. творів. Т. 18. – С. 26–28. Характерно, що один із найважливіших текстів Дідро зветься «Лист про сліпих тим, хто бачить».

40 Давыдов Ю. Н. Труд и свобода. – М.: Высшая школа, 1962. – С. 12.

41 Рашковский Е. Міфологія круговороту часу // Всесвіт. – 1973. – № 1. – С. 199.

42 Мандельштам О. О поэзии: Сб. статей. – М.: Academia, 1928. – С. 29.

43 Пригадаємо слова Мальро, який глибоко дослідив «безбуттєвість» сучасного західного світу: «Перед нами – перша цивілізація, яка змогла завоювати (фр. conquérir – одне з найуживаніших слів у своєрідному жаргоні Мальро. – В. С.) весь світ, але не змогла вибудувати ні своїх власних храмів, ні гробниць» (Malraux A. Antimémoires. – Gallimard, 1967. – Р. 11).

44 Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. – С. 344.

45 Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. – М.: Искусство, 1973. – С. 467. Про зв'язок Корбюзьє і його однодумців з кіномистецтвом див. також: Варшавский Я. Успех. Кинематографисты и кинозрители. – М.: Искусство, 1974. – С. 172.

46 Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. – С. 36, 41.

47 Див.: Иванов Вяч. Вс. О структурном подходе к языку кино // Искусство кино. – 1973. – № 11. – С. 106. Зробити кіногероем не Декарта – ветерана битви під Білою Горою, сміливця, який зі шпагою в руках кинувся на піратів, а його філософський трактат – така ідея за своєю сміливістю не поступається ейзенштейнівському задуму екранізувати «Капітал».

48 Чекалов А. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды / Искусство и промышленность: Сб. статей. – М.: Искусство, 1967. – С. 38.

49 Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. – 1967. – № 4. – С. 70.

Розділ третій

¹ При написанні цього розділу для автора певне методологічне значення мала найбільш рання в історії феномена репродукування його культурологічна інтерпретація у спадщині російського історика та адміністратора Василя Татищева (1686–1750), що в ній поєднуються сильна інтелектуальна інтуїція Бароко й раціоналізм Просвітництва. Він вважав розумовий розвиток людини продуктом «співучасті» («соучастования») людей. Саму періодизацію історичної й онтогенетичної духовної людини В. М. Татищев пов'язує з рівнем розвитку мови: усного, написаного, друкованого слова (Социальная психология: Исследования. Теория. Эмпирические исследования. (Под ред. Е. С. Кузьмина, В. Е. Семенова.) – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1979. – С. 29).

Автори тут мають на увазі татищевську «Розмову про користь наук й училищ», яка подає чи не першу у світі семіотично-інформаційну інтерпретацію світової історії. Необхідно у ній йшлося виключно про репродукування друкованого слова – репродуковане зображення у тій традиції (чи не виключно лубочне) було ще нерелевантним. За словами С. Клепікова, «гравірований лубочний малюнок відірвався від книги і здобув самостійне буття у першій чверті XVII століття» (Литературное наследство. Т. 45–46. – М.: Изд-во АН СССР, 1948. – С. 794.)

У наш час проблему накладу і взагалі репродукування поставили у 30-х роках – Поль Валері у своїй культурологічній есеїстиці і вслід за ним німецький ліворадикальний культур-філософ Вальтер Беньямін (1892–1940) у своєму нарисі «Твір мистецтва в епоху його технічного репродукування» (1936) (див. його російський переклад у: Киноведческие записки. Вып. 2. – 1989. – С. 151–173), який і досі залишається неперевершеною спробою осмислення цієї проблеми. Водночас на висновках Беньяміна – кузена й однодумця Теодора Візенгрунда-Адорно, найбільш послідовного носія неомарксистського соціологічного песимізму франкфуртської школи, специфічно поєданого з революційно-есхатологічними настроями, – надзвичайно позначилася саме антибуржуазна есхатологія автора, що для нього репродукування, зрештою, стає лише однією із кризових характеристик «пізньокapіталістичного суспільства», цього об'єкта тотальної критики з боку франкфуртської школи. Водночас загальний індуктивний тон роботи дозволяє розглядати її як найкращу у світовій літературі ретроспективу проблеми (зрештою, ренесансно-реформаційні першовитоки репродукування, на жаль, не привернули уваги цього блискучого автора). У соціалістичних країнах концепція Беньяміна була

вперше відреферована у словацькому часописі «Словенске погледи» (1966. – № 11. – С. 66).

² Давиденков С. П. Эволюционно-генетическая проблема в невропатологии. – Л., 1947.

³ Иконников А. «Среда» и образ времени // Декоративное искусство в СССР. – 1974. – № 9. – С. 2.

Пор. також подібний сюжет у Сартра: хлопчик, який з тих же міркувань розбиває дорогі цінну вазу (зрештою, мотив, який із загадковою послідовністю проходить через усю передновітню літературу – від широко відомого вірша Сюллі-Прюдома «Розбита ваза», характерно перекладеного на початку століття Миколою Вороним, до так само відомого епізоду з роману «Ідіот»).

У зв'язку із цим характерна для епохи семіотично-соціологічна «утопія» Нельсона Рокфеллера-колекціонера тиражувати шедеври зі свого зібрання – «у вигляді зліпків, репродукцій, факсимільних копій», зокрема, фототехнічно ідеальної копії Матісса, що її практично вже неможливо відрізнити від оригіналу, – усе це для того, щоб, за словами колишнього віце-президента США, «у кожному домі висіли картини Сезанна» (див.: Романо Дж. Фальшивые шедевры Нельсона Рокфеллера // За рубежом. – 1979. – № 5 (970). – С. 22).

⁴ Ченець-реакціонер з поеми Аполлона Майкова «Легенда про іспанську інквізицію» (що, певне, стала поштовхом до створення «Легенди про Великого Інквізитора» Достоевського), серед іншого, обурюється:

*Говорят, разные буквы
Нынче как-то составляют,
И одну и ту же книгу
В целых сотнях размножают.*
(Время. Т. 1. – М., 1861. – С. 192)

Зрештою, інший великий католицький священнослужитель Миколай Кузанський захоплено «відрецензував» інкунабулу «Католикон» – «прегарну книгу», створену «не за допомогою калама, стила або пера, а завдяки чудесній відповідності пропорцій і рівномірності матриць і пуансонів» (цит. за: Капр А. Отношения между Иоганном Гутенбергом и Николаем Кузанским / Книга и графика. – М.: Наука, 1972. – С. 50); по суті, це перше точне визначення і книгодрукування, і тиражування взагалі. Характерно, що Миколай мав надію за допомогою друкованої книги досягти «уніфікації церковної служби» (там само. – С. 52).

⁵ Гришков В. В. Из истории литографии конца XIX – начала XX века / Проблемы развития русского искусства в XX в. – Л., 1980. – С. 65. Пор.: «Літографія, введена у Франції... принесла красним мистецтвам швидкий, дешевий і легкий засіб повторювати зразкові твори великих художників і навіть поширювати... відбитки їх думок з усією їх силою й оригінальністю. Літографія оволоділа цим мистецтвом, щоб прикрасити його творіння; її робили на полотні, на паперових матеріалах, на полотні суровому і на шовку, на глині, фаянсі і фарфорі.

Водночас із літографією удосконалювалися й паперові фабрики» (Взгляд на Францию. Из Дюпена // Московский вестник. Ч. 5. XX. – 1827. – С. 396–397). Дюпен – один із найпопулярніших тоді лекторів і письменників-економістів, перший, хто спробував математизувати мистецтвознавство.

⁶ Некролог (Антуан Люмьер) // Фотографические новости. – 1911. – № 5. – С. 80.

⁷ Московский телеграф. Ч. 5. XVII. – 1825. Сентябрь. – С. 34. Зазначимо, що попередником цього явища фотопортретного обміну був колієсилуєт.

Із московського листа 1791 р.: «Тень свою пришло, когда найду теноснимателя» (Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. – СПб., 1866. – С. 16).

⁸ Цит. за кн.: Ревалд Дж. История импрессионизма. – М.-Л.: Искусство, 1959. – С. 148.

⁹ У зв'язку з цим див. характерні фільми документалістки Маріанни Таврог «Оповідання про естамп» (1956; сценарій Нінелі Лосєвої) та «Дрезденський гравюрний кабінет» (1957).

¹⁰ Цит. за кн.: Маріс К., Енгельс Ф. Соч. Т. 3. – С. 529.

¹¹ Аверинцев С. С. София / Философская энциклопедия. – М.: СЭ, 1970. – Т. 5.

¹² Гайденко П. Идея рационализации в социологии музыки Макса Вебера // Сов. музыка. – 1975. – № 9. – С. 116.

¹³ Там само. – С. 117.

¹⁴ Там само. – С. 119.

¹⁵ Давыдов Ю. Черт Адриана Леверкюна: Отчуждение искусства в зеркале буржуазной социологии и философии культуры // Вопр. лит. – 1965. – № 9. – С. 158. Спроба відтворити ідеологічну структуру доктора Фаустуса має місце у книзі: Скуратівський В. Л. Мистецькі проблеми у німецькому романі XX століття. – К.: Вид-во Київ. ун-ту, 1972. – С. 139–173.

16 Гайденко П. Идея рационализации... – С. 127.

17 Загальне тло цього песимізму відбивають, зокрема, такі дослідження: Давыдов Ю. Н. Критика социально-философских воззрений франкфуртской школы. – М.: Наука, 1977; Михайлов Ал. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно / О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. Вып. 3. – М.: Искусство, 1972. – С. 156–259.

18 Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века / Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – С. 53.

19 Нагадаємо, що Росселліні естетично не диференціював власне кіно і кіно телевізійне: «На мою думку, різниця поміж звичайними фільмами і телевізійними майже немає» (див.: Искусство кино. – 1966. – № 6. – С. 123).

20 Кастеллані зняв телефільм про Леонардо 1970 р., а за кілька років до того, у 1976 р., Марлен Хуцієв у фільмі «Липневий дощ» подає важливий, може, навіть центральний у художній структурі цього твору, епізод: друкування у типографії, де працює героїня, нескінченних репродукцій Джоконди.

21 Шиллер Фр. Собр. соч. В 7-ми тт. Т. 6. – М.: ГИХЛ, 1957. – С. 265–266.

22 Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л.: Худож. лит., 1973. – С. 475. Зважаючи на обізнаність Карела Чапека у німецькій літературній та філософській традиції, його неологізм «робот» – ніби буквальний переклад цієї лексеми.

23 Бердяев Н. Личное благо и сверхличные ценности // Русская мысль. – 1917. – № 11–12. – С. 34. Характерно, буквально тоді ж майбутній знаменитий соціолог Пітирим Сорокін пише фантастичну повість про тоталітарну за своїм характером «майстерню людських душ».

24 Тагер П. Г. Телевидение – высшая степень развития кинематографии // Сов. кинофотохимпромышленность. – 1939. – № 11–12. – С. 57.

25 Тарковский А. Запечатленное время / Вопросы киноискусства. Вып. 10. – М.: Наука, 1967. – С. 82. Пор.: у кіно «шматок дійсності відтворений, увіковічений, «залишається» (Володимир Саппак). Звідси інтерес Тарковського до фільму американського режисера-авангардиста Енді Ворхола «Сон» (1964), багатогодинної демонстрації сплячої людини – фільму, що постає у світовому кіно ніби найрізкіше окресленою «матрицею реального часу» (пор. також зняту того ж року – з однієї і тієї ж точки – його восьмигодинну стрічку про нью-йоркський хмарочос Емпайр-стейт-білдинг).

26 Див. статтю Пазоліні «Влада натуралізму (спостереження над кадром)» (Pasolini P.-P. La paura del naturalismo (osservazioni sul pianosequenza) // Nuovi argomenti. Nuova serie. – 1967. – № 6).

²⁷ Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. Изд. 2-ое. — М.: СЭ, 1969. — С. 254; а також: Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: СЭ, 1990. — С. 323.

²⁸ Богомолов Ю. Телевидение и проблема художественного времени / Проблемы телевидения. — М.: Искусство, 1976. — С. 73. Див. також його дослідження «Проблемы времени в художественном телевидении» (М.: Искусство, 1977).

²⁹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. Т. 2. — С. 30.

³⁰ Уитроу Дж. Естественная философия времени. — М.: Прогресс, 1964. — С. 74.

³¹ Несподіване, проте закономірне зближення ТВ як найбільш безумовного із мистецтв і класицистських єдностей — аж до переконання, що головний принцип телебачення — це давно померлий на театральній сцені класицистський принцип трьох єдностей.

³² Порогин М. Васильев вечер // Телескоп. — 1831. — № 2. — С. 185.

³³ Див. також у роботі Зайцевої про особливий спосіб організації телепростору, його так звану «дзеркальну трансформацію» (Зайцева А. М. Поэтика пространственно-временных отношений на телевизионном экране. — М., 1976).

³⁴ Можна пригадати праці польського кінознавця Марилі Гопфінгер про дзеркало у польській бароковій і рококовій архітектурі, а також славнозвісну стендалівську метафору реалістичного роману як «дзеркала» — у «Червоному та чорному» (глибокий коментар до «оптичного» боку цієї метафори, особливих «ракурсів і проєкцій» у ній див.: Епштейн М. О. О стилевых началах реализма: Поэтика Бальзака и Стендаля // Вопросы литературы. — 1977. — № 8. — С. 109).

³⁵ Бриллюэн Л. Наука и теория информации. — М.: Физматгиз, 1960. — С. 338, 339, 343.

³⁶ Иванов Вяч. Вс., Лотман Ю. М. и др. Тезисы к семиотическому изучению культур в применении к славянским текстам / Semiotyka i struktura tekstu. — Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1973. — С. 14.

³⁷ Пор., зокрема, спробу застосувати до розвитку і власне історії екранних мистецтв механізм пульсації, що його відкрила біофізика, досліджуючи на своєму матеріалі нелінійні системи (Іваницький Р. Г. На пути второй интеллектуальной революции // Техника кино и телевидения. — 1988. — № 5).

³⁸ Балаш Б. Культура кино. — Л.-М.: Кинопечать, 1925. — С. 32. Пор. також його працю «Видима людина» (М., 1925).

³⁹ Вознесенский Ал. Искусство экрана // Театральная жизнь. — Киев, 1918. — № 26. — С. 7. Автор звертає увагу на необхідну інформаційно-естетичну обмеженість театру, що у ньому «актора сцени або музиканта

ви можете бачити або чути у залежності «від часткових і вузьких умов їх особистого перебування», і, упереджуючи класифікацію Бриллюена, заявляє, що «скульптура, малярство і книга – велика, але мертва творчість», тоді як «екран приносить душі людині (глядача) всю повноту, глибину, багатство іншої душі з її головним «інструментом» – «живим людським обличчям, живими людськими очима, живою душею людини» (там само. – С. 6). Задовго до появи «Видимої людини» Балаша Вознесенський твердить: «Відніміть від мистецтва екрана людину, і не залишиться нічого. Це мистецтво про людину, мистецтво, для якого людина – «Бог» (там само. – С. 7). Власне, пафос «видимої людини» у марксиста Балаша та «людини родової» у неоромантика Вознесенського й певні ходи французької християнсько-персоналістської кінотеорії початку 50-х рр. – ніби три грані одного й того ж ідеологічного кристала.

⁴⁰ Ильин Р. Телевизионное изображение. – М.: Искусство, 1964. – С. 128.

⁴¹ Там само. – С. 31. Зрозуміло, що замість «минулого часу» тут належало б сказати про «історичний теперішній».

⁴² Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 10-ти тт. Т. 10. – М.: ГИХЛ, 1958. – С. 378–379.

⁴³ Аксенов В. Остров Крым. – М.: Огонек: Вариант, 1990. – С. 45, 266.

ЗМІСТ

	стор.
Вступ	4
Розділ перший	19
Розділ другий	67
Розділ третій	155
Висновки	201
Примітки	204

Наукове видання

Вадим Леонтійович Скуратівський

**ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ
ПРОЦЕСАХ ХХ СТОЛІТТЯ:**

Генеза. Структура. Функція.

У 2-х чч. Ч. I.

Редактор Н. А. Лисюк
Комп'ютерна верстка О. М. Іванової
Коректор І. Г. Панченко
Художник В. Б. Харік

На стор. 4 обкладинки В. Л. Скуратівський у ролі Єремії у худож-
ньому фільмі «Співачка Жозефіна та мишачий народ» (1994),
реж. С. В. Маслобойщиков.

Зв. план 1997 р., поз. III. I.

Здано на виробн. 29.04.97 р. Підп. до друку 30.05.97.
Формат 60 х 84 1/16. Зам. №1743 . Тираж 500 прим.
Друк. офс. Друк. арк. 1302 . Обл. – вид. арк. 12, 55.

Київський державний інститут театрального
мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.
252034, м. Київ-34, вул. Ярославів вал, 40.

Видавництво КМЦ «Поезія» .
252033, Київ-37, а/с 871.

Друкарня фірми «ВІПОЛ» .
252151, Київ-151, вул. Волинська, 60.

Бібліотечний
00349509

